الفنـــــان

مصطفى أحمـد

إعـداد

الدكتور صبحى الشارونى

تقـديم

الدكتورة سميرة أبو زيد

شـهادات

بهـــاء طـــاهـر — داود عـــزيـز — حســـين بيـــكار

محمـود بقشيـش — نعيـــم عطيـــه — د. مصطفى الـرزاز

دار الشروق

الفنـان مصطفـى أحـمـد

إعــــداد

د. صبحى الشارونى

تقــديـم

د. سميرة أبو زيد

شـهـادات

بهـــاء طـــاهــر

داود عـــــزيـــز

حســـين بيـــكار

محـمــود بقشــيش

د. نعيـــم عطيـــة

د. مصطفـــى الـرزاز

الترجمة الإنجليزية

رمضان محمود

الإخراج الفنى

حلمـى التـونى

فصل الألوان والطباعة

الشروق الحديثة للطباعة والتغليف

رقم الإيداع بدار الكتب : ٢٠٠٢/٢٣٦٤

٢٠٠٢

دار الشروق
القاهرة : ٨ شارع سيبويه المصرى
رابعة العدوية ـ مدينة نصر
ص. ب : ٣٣ البانوراما
تليفون : ٤٠٢٣٣٩٩ (٢٠٢)
فاكس : ٤٠٣٧٥٦٧ (٢٠٢)

كلمـــــة

جاء الربيع يا زوجى وأستاذى وحديقتنا يانعة ثرية جميلة كما تركتها . أسمع زقزقة العصافير، وهى تغرد بين أغصان الأشجار، ومع حفيف الأوراق وتسبيح اليمام وهو يلتقط حباتٍ من حصى أو يجمع قشاً لبناء عش.

ومع هذا الجمال تنساب الموسيقى الكلاسيك، وأتأمل لوحاتك، وفى كل مرة أراها مختلفة، بل أجدها جديدة، كأنى أراها لأول مرة، وتطوف بى الذكريات الواحدة تلو الأخرى متلاحقة ، وأراك فى الحديقة تتابع البستانى، وأراك تارة أخرى فى الأتيليه تفكر، وتقرأ، أو ترسم بمصاحبة الموسيقى الكلاسيك، وتأخذ رأيى وتتحدث عن الفن، وعن القيم المتضمنة به وعن آمالك وأحلامك. ورغم ذلك كنت متواضعًا، وكنت صادقا مع نفسك ومع الآخرين، لقد جمعنا الفن الرفيع من أول لقاء، وعلمتنى الكثير وكنت بجوارى تساندنى وتشد أزرى، كريمًا بعلمك، وفنك، تسعد سعادة لا حد لها حينما ترى ابتسامة رضا لطفل أو إنسان قدمت له شيئًا .

لقد كنت أستاذًا تعلمت منك الكثير فى كل موقف وأثناء مرافقتى لك فى أنحاء مصر وخارجها، تتأمل وتتذوق، وتناقش، وتثرى بثقافتك الواسعة كلَّ من حولك.

قدمت لى الكثير فشكرًا لك يا زوجى الغائب الحاضر. لأعمالك العظيمة التى أقدمها اليوم لكل إنسان صادق أحب مصر وعاش من أجل سعادة الآخرين كما كنت أنت.

سميرة أبو زيد



❑ المخرج المسرحى « سعد أردش » من اليمين، ثم « د . مصطفى عبد المعطى » ثم « مصطفى أحمد » ثم « د . سميرة أبو زيد » ـ فى افتتاح أحد معارض الفنان .

مصطفى أحمد مصطفى

ولد بالقاهرة عام ١٩٣٠ وتوفى بها يوم ٢٢ نوفمبر عام ١٩٩٩.

كان أسلوبه يتجه نحو المدرسة «الميتافيزيقية» فى معظم الأعمال، وفى آخر مراحلة الفنية وصل إلى نوع من «التجريدية الهندسية» فى مرحلة لم تكتمل حلقاتها.

التحق بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة وحصل على دبلوم فن التصوير الزيتى عام ١٩٥٤، وعمل عقب تخرجه فى مجال التربية الفنية مدرسًا وموجهًا ثم مستشارًا بالمعاهد الأزهرية، وأستاذًا لفن الرسم بالألوان (التصوير الزيتى) بكليات التربية النوعية، كما عمل فترة مصورًا للمناظر بالتليفزيون المصرى عند إنشائه، وكان مقره قصر عابدين.

عمل على تطوير مناهج التربية الفنية بالمعاهد الأزهرية كما ساهم فى إنشاء شعبة التربية الفنية بكلية التربية بجامعة الأزهر، وقد تولى منصب مدير «مركز الفنون» التابع للإدارة العامة للمعاهد الأزهرية وهو المركز الذى يهتم بالموهوبين.

حصل على جائزة الإنتاج الفنى فى الرسم عام ١٩٥٦. كما حصل على الجائزة الثانية فى فن الرسم فى مسابقة عيد ثورة يوليو العاشر عام ١٩٦٢، وجوائز مماثلة عام ١٩٥٩ و ١٩٨٦ ثم جائزة التصوير الزيتى فى مسابقة الأعمال الفنية الصغيرة المساحة عام ١٩٩٧، وجائزة «مصر المستقبل» عام ٢٠٠٠، وقد أعلن فوزه عقب رحيله.

هذا وقد حصل على منحة التفرغ للإنتاج الفنى من وزارة الثقافة عام ١٩٦٤ لمدة ثلاث سنوات، وقد شارك فى معرض الفنانين المتفرغين بقاعة الفنون الجميلة بمبنى الغرفة التجارية عام ١٩٦٦ (قبل تحويلها إلى مقر لأحد البنوك)، كما مثل مصر فى بينالى فينسيا فى نفس العام.. واشترك فى المعرض الشامل للفنانين المتفرغين بمبنى اللجنة المركزية للاتحاد الاشتراكى العربى على كورنيش النيل (قبل تصفيته) المعرض أقيم عام ١٩٦٩.

أقام معرضًا خاصًا لأعماله فى القاهرة عام ١٩٨١ ثم فى الإسكندرية عام ١٩٨٣.. وفى بنسلفانيا بالولايات المتحدة عام ١٩٩٣ وفى الأكاديمية المصرية للفنون الجميلة فى روما عام ١٩٩٤، وفى قاعة «اكسترا» بالقاهرة عام ١٩٩٧.

هذا وقد شارك مرتين فى جناح الفن المصرى بمعرض بينالى الإسكندرية عام ١٩٥٧ ثم عام ١٩٦٨.. وفى بينالى فينسيا عام ١٩٦٦، وفى تريناى الهند عام ١٩٨٢، وبينالى القاهرة الأول عام ١٩٨٤ ومعرض الفنانين المصريين باليونان عام ١٩٨٧ ثم عام ١٩٩٨ ومعرض التشخيصية فى روما عام ١٩٩٢، ومعرض «أبو ظبى» عام ١٩٩٣، ومعرض مشترك فى نيويورك عام ١٩٩٣. هذا بالإضافة إلى اشتراكه فى معارض «الربيع» لجمعية خريجى كلية الفنون الجميلة والمعرض العام السنوى للفنون التشكيلية. سافر للعمل بالجزائر عام ١٩٧٤ لمدة عام واحد ثم سافر إلى السعودية فى العام التالى ١٩٧٥ وعمل بها لمدة عامين.

وقد سافر إلى باريس عام ١٩٧٢ فى زيارة استغرقت ثلاثة أشهر أقام خلالها معرضًا للوحاته. كما زار خلالها لندن زيارة قصيرة.

كما قام بجولة فى الولايات المتحدة عام ١٩٩٣ لمدة ستة أشهر زار خلالها ولايات نيويورك - وبنسلفانيا - وفيلادلفيا - وبوسطن - وسان انطونيو - وتكساس - ونيوجرسى - وواشنطن... حيث تعرف على أنشطة المتاحف والمعارض بهذه الولايات.

سافر إلى أثينا عاصمة اليونان عام ١٩٨٧، ثم إلى مدينة الكسوبوليس باليونان عام ١٩٩٨ كمرافق مسئول (قوميسير) لمعرض الفنانين المصريين باليونان فى المرتين.

وتوجد مقتنيات من إنتاجه فى متحف الفن المصرى الحديث ودار الأوبرا ومركز القاهرة الدولى للمؤتمرات بالقاهرة، وفى المجموعات الخاصة بمصر والخارج.



* من موسوعة الفنون الجميلة المصرية فى القرن العشرين للدكتور صبحى الشارونى.. تحت الطبع.

مصطفى أحمد والتعبير عن الاغتراب

بقلم : د. صبحى الشارونى

كان الفنان مصطفى أحمد يهتم اهتمامًا خاصًا بالصفات «التصويرية» فى لوحاته، مثل عجينة اللون الدسمة المخلوطة بعناية، وثراء الملمس، وإعطاء الإحساس بكتلة العنصر المرسوم وثقله... وغير ذلك من العناصر الشكلية التى جعلت من لوحاته نسيجًا خاصًا يميز أسلوبه فى الرسم.

وقد أقام الفنان صروحًا صحراوية موحشة فى معظم لوحاته.. حيطانها نظيفة وغليظة وعالية.. وظلالها ثقيلة قاتمة، وهى تبدو أنيقة ونظيفة، على عكس واقع الجدران فى مدننا وقرانا المصرية، ومع ذلك تكشف عن مصريتها، ربما بسبب لونها المصفر الكالح الذى تتحول إليه جميع ألوان المبانى من الخارج بسبب الشمس الساطعة التى «تلحس» جميع الألوان..

إن لوحاته صعبة الفهم فهى ليست من النوع السهل الدارج فى مجال الرسم بالألوان.. فرغم وضوح مفرداتها بشكل عام، إلا أنها تحقق فى مجموعها إحساسًا بالغربة، والترقب، والخوف من المجهول.. وقدرة لوحاته على إيقاظ هذه المشاعر. توضح ما تتميز به من العمق والأصالة والصدق فى التعبير. فهى ترتكز على فكرة فلسفية تنظر إلى الإنسان ككيان مطلق، وتتعامل مع الفراغ أو المساحة التى يتحرك فيها هذا الإنسان كفضاء مطلق أيضًا.

الإنسان فى غالبية لوحاته شبح بلا معالم.. فى بعض اللوحات يشبه التماثيل الجرانيتية، وفى لوحات أخرى يبدو ملفوفًا فى الأكفان، ومعظم النساء فى لوحاته يرتدين ملابس تذكرنا بأردية النساء فى المناطق المتخلفة حضاريًا..

وإذا كان السبب فى هذا المظهر هو موقف دينى متصوف يرتعد من دقة الملامح.. أو موقف فكرى شكلى، يسعى إلى التلخيص والغموض، ويعمل على دفع المشاهدين إلى بذل الجهد للتعرف على محتويات هذه الملابس أو الأكفان.. سواء أكان السبب هو موقف دينى أو موقف فنى، فالنتيجة هى مظهر غامض يغمره الظلام، ويتسلل إليه قبس من شعاع هامس يجعل اللوحة أشبه بلغز يحتاج إلى جهد وتفكير من أجل حل طلاسمه والاستمتاع بجمالياته.

الكائنات التى تنتصب وسط هذه الصروح والحوائط التى تحكم الحصار حولنا - نحن المشاهدين - هى «رمز» أو «إشارة» إلى الإنسان، وهو كائن ضائع ومكتئب، وتائه داخل فضاء موحش يذكرنا بالمدافن والجبانات بسبب الحيطان الغليظة المرتفعة.. فعالم الأموات له حضور دائم عند المصريين حتى جيلنا، وكانت أمهاتنا تخلط الحزن بالفرح وتقضى العائلات أول أيام كل عيد - بعد أن يرتدى الأطفال والصبية الملابس الجديدة الزاهية الألوان - بين الأموات فى المقابر، وتمتلئ المدافن بالبهجة وأصوات الأطفال وهم يمرحون، وتطغى على دموع الأمهات الصامتة.

ويظل أبرز مظهر للعناصر المرسومة فى لوحات الفنان هو ما ذكرناه حول تأكيد كتلتها وكثافتها ورسوخها، فهذه العناصر تبدو - فى أغلب الأحيان - كتماثيل منحوتة.. فهو ينقل تجارب فن النحت وأبحاثه إلى مجال فن الرسم بالألوان من خلال اهتمامه بمعالجة العلاقة بين الكتلة والفراغ.

وقد ساعد على تأكيد الاحساس بالغربة ما تتميز به اللوحات من تقشف لونى، فاللون فى لوحاته طابعه القتامة، وهناك إيقاع لونى متقارب يجمع معظم لوحاته التى يغلب عليها لون طمى الأرض وهى الرماديات والبنيات الطينية، كما تؤكد هذه المنظومة التراجيدية الإضاءة الخافتة التى تغسل بالكاد أطراف العناصر وتبرز كتلتها أو استدارتها. هذا إلى جانب خشونة الملمس التى تساعد على الإحساس بالصرحية أى الضخامة المعمارية فى الحيطان المرسومة.

ونلاحظ أن فكرة الحركة والتعبير عن الديناميكية لم تشغل الفنان إلا قليلاً، فلوحاته ذات طابع سكونى تتميز برسوخ ثقيل يعبر عن الكآبة، وكأنها عناصر مسرحية تجتذب انتباه المشاهد بغموضها وسكونيتها فيتعاطف معها، ويشفق على ألمها الدفين وموقفها المأساوى المتخيل.

وقد فسر أحد زملائه هذا المظهر بأنه موقف مماثل لموقف الدراما الإغريقية التى تصور صراع الإنسان مع القدر وليس مع الآخرين ولا مع ذاته.. إنه تعبير عن الصراع ضد قوى «كونية» فالغموض يسود اللوحات.. ويشيع الإحساس بالخوف من المجهول ومن المفاجآت الخرافية.. والإنسان فى لوحات مصطفى أحمد يعيش فى عزلة وفردية ملفوفًا بأغطية تشبه أكفان الموتى.

والمجموعات التى رسمها خالية من روح الجماعة، حتى لوحاته عن بناء السد العالى رسم فيها العمال متفرقين.. كل منهم مستقل عن الآخرين، رغم تشابه هيئاتهم إلى حد التكرار وكأنه يعبر عن روح التفرق ونبذ التضامن الذى أصاب المجتمع المصرى بعد انتصاف القرن الماضى.

كما نلاحظ أن الفنان لم يصور مناظر خلوية فى لوحاته، فالمشاهد التى رسمها خالية من

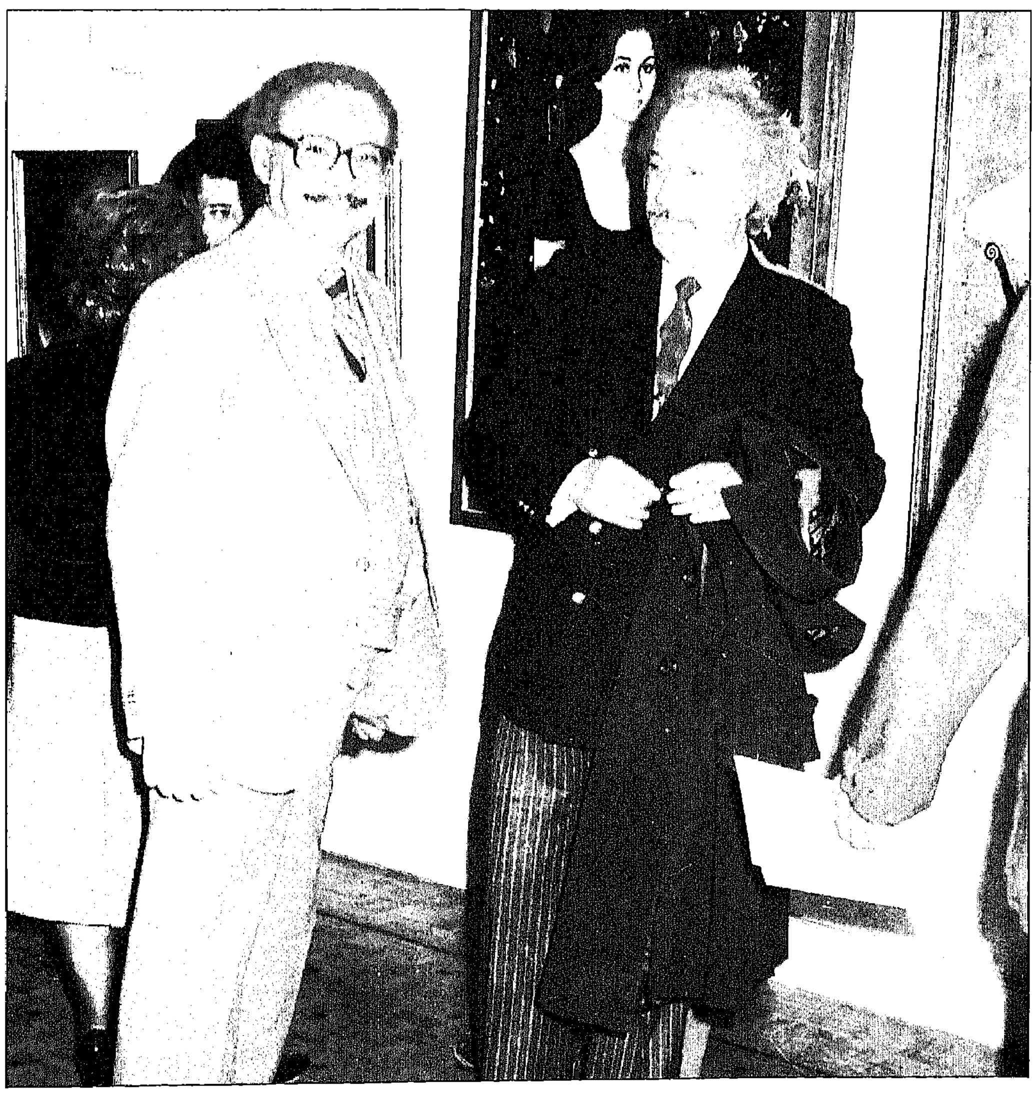
النباتات والحيوانات.. وعندما رسم الحيوانات والطيور صورها فى صراع وعراك أو وهى تهرب مذعورة.. لهذا نعتبر أن لوحاته تتضمن رموزًا للإنسان الغارق فى مأساة غير محددة، إنها المأساة بمعناها التجريدى المطلق.. فهو يصور العالم وقد شاخ وأصبحت صروح الحضارة خرائب وأطلالاً.

فى مجموعة لوحاته عن الرحيل كان يعبر عن مشاعره تجاه تهجير أهالى النوبة فى مطلع الستينيات.. فى هذه اللوحات تظهر الجدران العالية وهى تحاصر أفرادًا قلائل يظهرون كرموز لأشخاص يبدو ظلهم على الأرض أكثر وضوحًا منهم.. هؤلاء المهاجرون يتلمسون شاطئ النيل الذى يظهر جزء من سطحه فى اللوحة لكن ليس هناك وسيلة انتقال سوى مراكب شراعية تظهر أحيانًا أجزاء من أشرعتها.. بهذه الرموز والحيل التصويرية نجح الفنان فى استخراج المعنى العام للهجرة أو الرحيل، من الحدث الخاص وهو تهجير أهالى النوبة. فأصبح المضمون فى هذه اللوحات عامًا شاملاً وانتفى التعبير المؤقت عن حدث بذاته. إن هذه اللوحات تعبر حتى اليوم عن الفكرة المطلقة وليس عن حدث محدد تتأثر قيمة اللوحة بإنتهائه.

كان الفنان يتمتع بمهارة متفوقة فى إحكام التكوين وتحقيق التماسك بين العناصر المرسومة مع مهارة عالية فى توزيع الدرجات اللونية والدرجات الظلية فى كل لوحة مهما صغرت مساحتها، حتى تلك التجارب والعجالات الصغيرة.. كلها توضح ثراء موهبة الفنان فى الرسم والخبرة الضخمة التى اكتسبها من دراسته على مدى خمس سنوات فى مطلع حياته الفنية بكلية الفنون الجميلة.. ولاشك أن عشقه للموسيقى الكلاسيكية وإصغاءه الواعى لها.. كان له أثر واضح فى مسار الإبداع عنده.

ومن أبرز ما يميز شخصيته الفنية هو قوتها ووضوحها ، فمن السهل تمييز لوحاته بين لوحات أقرانه من الرسامين، فنحن لسنا فى حاجة إلى قراءة التوقيع لنعرف صاحب اللوحة بعد أن أرسى الفنان مجموعة مميزات لشخصيته الفنية، فى الألوان والخطوط وطريقة التناول.

د. صبحى الشارونى



❑ مع الفنان « حامد ندا » .

صديقى مصطفى أحمد

بهاء طاهر

عرفت الصديق الراحل مصطفى أحمد فى أوائل الخمسينيات، فى عام ١٩٥٣ على وجه التحديد. كانت قد بقيت له سنة على التخرج فى كلية الفنون الجميلة، وكنت أنا فى السنة الثانية بكلية الآداب فى جامعة القاهرة، وربطتنى به منذ ذلك الحين صداقة لم تفتر حتى رحيله الذى غيّب معه صفحة من النبل والصفاء. والصدق الفنى والإنسانى، لن نسترد بعضًا منها إلا بمطالعة روائع أعماله التى تحيا بيننا.

عشنا منذ بدء تعارفنا عصرًا متفجرًا بلحظات غير مسبوقة من الفرح والأسى. ومن المجد والانكسار، ومن الأحلام الرائعة والكوابيس المهولة، وعصفت دراما هذا العصر الهوجاء بأفراد جيلنا فى كل اتجاه. ضاع البعض، وتاه آخرون فى مسارب لم يستطيعوا الخروج منها، ولكن مصطفى أحمد لم يفقد بوصلته الهادية حتى النهاية : الصدق مع النفس والوفاء لحلم الحق والخير والجمال.

والحلم هو الوصف الصحيح لحالنا فى تلك الأيام. كنا مجموعة من الكتاب والفنانين التشكيليين والموسيقيين فى مطلع الشباب ومطلع الأمل، نلتقى فى مكتبة الفن القديمة فى شارع قصر النيل لنستمع إلى اسطوانات الموسيقى الكلاسيكية فى حديقة ذلك القصر الجميل، تحيط بنا تماثيل مختار وخضرة زاهية، ثم نخرج من هناك لنجلس فى مقهى «بستونى».

وكان ذلك المقهى الغريب يقع فى شارع صغير متفرع من شارع سليمان (طلعت حرب فيما بعد) بالقرب من سينما مترو. وهو غريب لأنه لم يكن يزيد على مدخل صغير لإعداد الطلبات ثم مجموعة من المقاعد ومناضد معدنية هشة مرصوصة على الرصيف. وفى ذلك المقهى الرخيص - لأننا لم نكن نملك ترف الجلوس فى المقاهى الأرقى - توطدت بين تلك المجموعة المعرفة والصداقة. كان الفنانون يحملون باستمرار أوراقهم وأقلامهم ويرسمون لوحات أواسكتشات لكل ما يقع عليه بصرهم ويستهويهم.

وأذكر منهم الآن بهجت عثمان وجورج البهجورى وحسن سليمان وعبد المنعم كرار وعزت الأمير. وكان الكتاب ومنهم القاص صبرى موسى والشاعر محمد سليمان والكاتب المسرحى محمد سالم يقرأون محاولاتهم الأولى، ويدور نقاش حماسى جاد حول الفن والسياسة والأدب والموسيقى يستمر حتى وقت متأخر من الليل، ولكن بالتأكيد قبل موعد إنتهاء المواصلات العامة. كانت تلك سنوات الحلم والحماس والآمال الكبرى لنا وللوطن.

وإقتربت أيامها كثيرًا من مصطفى أحمد. هل أقول إنه كان أكثرنا تعقلاً ورزانة؟ كان أميل إلى الصمت ولكنه يتدفق بالحماس والانفعال عندما يعرض وجهة نظره فى الفن أو فى الحياة، ولاحظت أنه يتمتع باحترام خاص وسط زملائه من الفنانين. قال لى أكثر من واحد إنه أفضل من يجيد التصوير الكلاسيكى المدرسى (كان ترتيبه الأول بالفعل فى سنة تخرجه) ولكنه لم يكن يبدو سعيدًا بهذا الحكم. بدا لى قلقًا، تعكس عيناه على هدوئه الظاهرى ذلك القلق، وعرفت أنه يبحث عن طريق آخر فى الفن : طريق آخر للحياة. ومع كل ما جرى له ولنا فيما تلا ذلك من سنين، فقد ظل هذا همه حتى النهاية.

ولكن فلنعد لتلك السنوات الأولى، سنوات التكوين الحاسمة. فقد كنا كما قلت فى مطلع الأمل تحقق حلم.. جلاء الإنجليز عن مصر الذى كان حلما غاليًا، وتم توزيع أراض على فقراء الفلاحين، وتقررت مجانية التعليم للجميع، وبعد قليل سيكون تأميم القناة وحرب السويس وبناء السد العالى. كان الحماس يملؤنا لهذه الإنجازات وغيرها ولكن بقى فى وجداننا وفى مناقشاتنا فى المقهى أن كل المكاسب يهددها غياب الديموقراطية، وكان مصطفى أكثرنا حماسًا لهذا الرأى ، ولم يكن مخطئًا.

ثم مرت على ذلك عشرات السنين، وضمنى لقاء أخير معه وزوجته الفنانة الدكتورة سميرة أبو زيد فى دعوة على إفطار رمضانى فى منزلهما قبل عامين. وكان هناك من الأصدقاء القدامى من الفنانين الراحل عبد الرحمن النشار وزوجته زينب السجينى، وسامى رافع وزوجته الأديبة زينب صادق، وجورج البهجورى. وبعد الإفطار دارت المناقشات هادئة فى البدء، عن الفن والأدب، ثم احتدمت وعلت أصواتنا حين انتقلنا للحديث عن السياسة، وكان مضيفنا مصطفى أحمد حاسمًا فى شىء رئيسى : لا حل لكل مشاكل هذا الوطن (بما فيها مشاكل الفن) إلا بالحرية الحقيقية والكاملة التى تتيح لكل تيار أن يعبر عن نفسه وتتيح فرز الأصلح فى كل مجال. وقلت لنفسى لم يتغير مصطفى عما كنا عليه فى مقهى «بستونى»، لم يتغير انفعاله وحماسه لآرائه وإيمانه الصادق بالحرية ثم راجعت نفسى.. هذا صحيح، ولكن كل شىء آخر قد تغير. تغير هو وتغيرنا نحن ولم يبق ثابتًا غير ود الصداقة



الذى كان ينبع من مصطفى بعفوية وإخلاص، فينشر حوله جو الألفة والمحبة، ومن هنا فأنا أعتبر نفسى محظوظًا لأنى عرفت مصطفى أحمد فى رحلة الحياة، وأعتبر وجودى ناقصًا لأنى فقدته.

وأعتز بصفة خاصة بأن مصطفى أحمد هو الذى رسم أول مجموعة قصصية نشرتها، وهى مجموعة الخطوبة (١٩٧٢) كانت اللوحات التى أهداها لى والتى تضم المجموعة منها سبعة رسوم غير لوحة الغلاف، قراءة بالغة التأثير لمضمون الكتاب، تجسد فيها على ما أظن تطابق مثالى بين منهج الكتابة ومنهج التصوير، وهو أمر قليلاً ما يتحقق. فإذا ما كان الرسم بريشة فنان مبدع من قامة مصطفى أحمد السامقة فذلك شىء يضيف لقيمة الكتاب ويجعل لهذا العمل الذى يضمنا معاً مكانة أثيرة فى وجدانى.

سأحاول أن أشرح ذلك قليلاً وأن أتحدث عن التطور الذى حدث لمجموعتنا على مر الزمن. قلت إن أحلامنا كانت كبيرة، وإننا بدأنا العمل فى وقت ملئ بالآمال والإحباطات، وكنا نحاول أن نهتدى إلى فن وإلى كتابة تلائمان ذلك العصر المضطرب، وأن نسهم بعملنا فى ترشيد ذلك العصر، وفى دفع تطوره نحو الأفضل. ألم أقل إنها كانت سنوات الآمال العظمى؟

ولكن الشرخ الذى شعرنا به يصدع تجربة المجتمع وثورته الجديدة أخذ يتسع، إذ ظلت المكاسب تتحقق على مستوى الآمال الوطنية : التصنيع والسد العالى والاستقلال الوطنى عن الشرق والغرب وآمال الوحدة القومية، بينما كانت الهزائم تتراكم على جبهة الحريات الفردية والديمقراطية، ونتج عن ذلك التناقض ما اسميه بثنائية الوجدان فى أعمال الكُتاب فى سنوات الستينيات. فهم لم يقبلوا الواقع على علاته ولم يرفضوه فى جملته، فانعكس هذا التناقض فى سمات معينة مشتركة فى أدب الستينيات، إذ تفكك البناء المنظم الذى أرساه كُتاب الواقعية الكبار فى الخمسينيات، ولم يعد للقصص بداية ووسط ونهاية بشكل محدد، ولم تعد البيئة الاجتماعية هى البيئة الواضحة التى يخوض البطل صراعًا فى نطاقها ويغيرها بفعله الإيجابى، بل ظهر فى آدب الستينيات البطل الضد أو البطل المهزوم، وكان الوصف الدقيق للجزئيات فى هذا الأدب يعبر عن عالم نفسى فقد التماسك والترابط فى مقابل عالم خارجى شديد الصلابة والتحديد. وقد وصف الكاتب والناقد الأستاذ شفيق مقار هذا الأدب - وهو يعلق على مجموعة الخطوبة - بأنه أدب الاحتجاج والنذير الاجتماعى. أى الإحتجاج على تناقضات الواقع المهلكة، وإنذار مما يمكن أن تسفر عنه.

والآن فإننى أدرك أن ما حدث فى مجال الأدب قد جرى مثله فى الفن التشكيلى، وعند مصطفى أحمد بالذات. ولنستمع إلى فناننا وهو يتحدث إلى الدكتور نعيم عطية عن طبيعة التغيير الذى طرأ على تفكيره فى تلك السنوات الحاسمة إذ يقول : «مرت بى فترة طويلة من القلق والتمرد على الأساليب الأكاديمية (...) إلى أن تبينت الدرب المتفرد الذى آليت على نفسى أن أسير فيه، فبدت رؤيتى الخاصة منذ عام ١٩٦٠ فى مرحلة يمكن تسميتها «مرحلة الأفق»، تعبر عن التناقض والغموض والغربة والخوف، ويظهر خط الأفق يخترق السماء فى اللوحة من منتصفها وتبدو السماء تارة كبيرة كبركان ثائر يطل على أرض صخرية وفى الأفق الرمادى شخصان صغيرا الحجم وبصيص من نور. كما تبدو السماء تارة أخرى بيضاء مضيئة، والأرض ناعمة ملساء والشخوص تعبر الأفق المعتم، وتنوعت لوحات هذه المرحلة بين الصفاء والتوازن والهدوء من ناحية والتناقض والغموض والتصادمات الكونية من ناحية أخرى».

ماذا يكون ذلك الذى يصفه مصطفى أحمد غير ثنائية الوجدان التى عرفت طريقها إلى الريشة والقلم فى وقت واحد؟ وما هى دلالة ذلك (التناقض والغموض والغربة والخوف) غير الاحتجاج والنذير الاجتماعى الذى عبر عنه الكتاب والفنانون ولم يستمع إليه أحد فى ذلك الحين، ولم تتأخر الفاجعة عن عام ٦٧ ؟

حس الفجيعة ماثل بوضوح فى أعمال تلك المرحلة عند مصطفى أحمد. وفى معرض التفرغ الأول فى سنة ١٩٦٦ اختار «الرحيل عن النوبة» موضوعًا له. ويقول الدكتور نعيم عطية عن ذلك المعرض «أول ما يستوقفنا فى تلك اللوحات هو الطابع السكونى المخيّم (...) الكتل البشرية ذات رسوخ وثقل يتمشى مع الكآبة المستحوذة على روحها. وتتحرك الأشكال فى فراغ لا أرض كافية للوقوف عليها... إلخ».



شتان إذن بين هذا الجو وتلك اللوحات وبين لوحتى «العمل فى الحقل» (١٩٦٠) والسدّ العالى (١٩٦٢) حيث كان التفاؤل والبشر ينعكسان على جو اللوحة وشخوصها وتكوينها.

ليس فى ذلك ثمة تناقض فى فكر الفنان ورؤيته، بل هو كما حاولت أن أبيّن إنعكاس صادق لتناقضات الواقع الذى عشناه، وتطور منطقى من مرحلة إلى مرحلة ولكل المبررات التى سبق الحديث عنها. وليس فى ذلك التطور أيضًا تشاؤم قدرى، بل هو مرة أخرى الاحتجاج والنذير الاجتماعى بالطريقة الوحيدة التى يستطيع الفنان أن يبلغ بها رسالته للمجتمع، كأنه يقول أنظر إلى هذه اللوحات.. إلى القمر المنطفئ وسكون الشخصيات وتضاؤلها فى مساحة اللوحة، إلى كونها أشبه بكتل نحتية من الجرانيت ولكنها مبتورة الأطراف ومبهمة التكوين، أنظر إلى كونها كتلاً ومع ذلك فهى تفتقر إلى الرسوخ وتبدو هائمة أو تائهة فى فضاء اللوحة، وانظر إلى جو الفجيعة والمأساة فى هذه اللوحات.. فستدرك متى تأملت ذلك كله أن ثمة خطأ ما أو مرضاً فى الواقع الذى تعكسه هذه اللوحات يجب أن ننتبه إليه وأن نتداركه.

وكانت هذه فى تصورى نقطة الالتقاء بين الكلمة والرسم فى مجموعة «الخطوبة». فالشخوص والرسوم التى أبدعها مصطفى أحمد للمجموعة تتجاوز التعبير عن أحداثها لتقتنص الجوهر المضمر فى القصص وغايتها النهائية إن جاز القول.

هناك لقصة (الخطوبة) التى تتناول تحقيقًا بوليسيًا وإرهابيًا مع خاطب تقدم ليطلب يد حبيبته، صورة لفتاة نحيلة محلولة الشعر تضع يدًا فوق رأسها تعبيرًا عن الفجيعة؛ ورسم مصطفى أحمد لقصة (الصوت والصمت) التى تحكى عن علاقة ملتبسة بين أم وإبنتها، صورة شخصيتين نسائيتين بلا ملامح ولا أطراف محددة تحتضن كل منهما الأخرى لكنهما لا تندمجان وتسبحان فى فراغ؛ ورسم لقصة نهاية الحفل التى تعرض للعلاقات بين بعض المثقفين والكتاب (الرسميين) أيام كارثة النكسة صورة لشخصية نسائية ممددة على الأرض يقف فوقها رجل متهدل الذراعين مطأطئ الرأس يجسد العجز والندم فى مواجهة لحظة محنة؛ أما قصة (المظاهرة) فتجاوز مصطفى أحمد عن مضمونها الساخر الذى يسجل مظاهرة لمشجعى فريق لكرة القدم وركز على فكرة الاحتجاج برسم تكوين من سواعد مرفوعة وأكفّ مبسوطة على خلفية من ظلّ كأنه ليل ينشد الفجر؛ وبالنسبة لقصة (المطر فجأة) التى تحكى لحظة تشوّق لتواصل إنسانى مستحيل بين شاب وفتاة فقد رسم مصطفى أحمد شخصًا راكعًا على ركبتيه يمد يديه معًا نحو طائر أبيض يعبر الفضاء (واختار الجمع بين هذا الرسم وفتاة القصة الأولى المتفجعة لتكوين صورة الغلاف للمجموعة)؛ وفى القصة الأخيرة (كومبارس من زماننا) التى تتضمن حديثًا عن التعذيب فى السجون صورة لكائن مرفوع الذراعين كالمصلوب، ومع أنه يفتقر إلى الملامح مثل بقية الشخوص فى رسوم المجموعة، إلا أنك تستطيع أن تتلمس ما يوشك أن يكون وجهًا مشوهًا ومعذبًا.

وآمل مع هذا الوصف الموجز أن أكون قد بينت كيف أن رسوم مصطفى أحمد فى المجموعة - كما هو الحال فى غيرها أثناء هذه المرحلة - كانت تعكس رؤيته للواقع فى تلك السنين الصعبة. هناك التعبير عن المحنة، وهناك مع ذلك عنصر الاحتجاج والأمل فى الخروج من هذه المحنة. وكان ذلك التسجيل الفنى الحقيقى لمرحلة، وما كان لكاتب أن يطمع فى أفضل منه ليثرى مجموعته.

وأترك لمن هم أقدر منى مهمة تحليل التطور الفنى لمصطفى أحمد على مر الزمن. فأنا أتحدث فقط عن صلتى الشخصية بالفنان والصديق العزيز الذى نعمت بصحبته.



وقد توثقت صداقتى به على مستوى شخصى وعائلى بعد أن تعرفت على زوجته الفاضلة (وأود أن أقول بالمناسبة أن اللوحة النصفية التى رسمها لها فى ثوب الزفاف تظلّ واحدة من درره الفريدة فى خلق النور من الظلّ، إذ يغلّف الملامح المختزلة فى اللون الداكن نور لا يشعّ من الطرحة البيضاء المنشورة وحدها، بل كأنما هو ينبع من جوف اللوحة ذاتها، وستصدقنى فقط حين تراها!) فى المناقشات التى كانت تدور فى بيتى أو بيته تابعت تطوره الروحى الذى أكسبه على مرّ السنين عمقا فى التديّن والإيمان بالله، كان يتكامل مع إيمانه الذى لا يتزعزع بالحرية كما ذكرت من قبل، ومع بحثه الدؤوب عن حلول لمشاكل التعبير الفنى فى التصوير، والبحث عن أنجح الأساليب لإيصال رسالته الفنية - الفكرية للناس. كانت تلك الجوانب من شخصيته تتكامل ولا تتناقض وتتبلور فى شخصية فريدة بحق. فأنا لم أر مصطفى أحمد منذ عرفته وحتى نهاية عمره يهتم بأمور يكرس لها آخرون كل جهدهم. لم أعرفه مهتماً بالمال ولا بالشهرة والمجد الشخصى (على جدارته بالكثير من ذلك كله). كل ما كان يعنيه هو أن يكون صادقًا مع نفسه والآخرين وصادقًا فى فنه، ولهذا السبب، وبهذه الأخلاق النادرة فى زماننا، فقد كان إنسانًا كبيرًا فى حياته، وسيظل على الدوام فنانًا كبيرًا بعد رحيله. وقد

ترك لى مصطفى عملاً سيعيش معى كذكرى دائمة لصداقته التى أغنت حياتى. إذ أهدانى فى إحدى زياراته لمنزلى قبل أربع سنوات (سنة ٩٧) لوحة صغيرة، إستوحاها من صورة الإلهة (نوت) إلهة السماء عند المصريين القدماء، كان أجدادنا يرسمونها فى صورة امرأة ترتكز على قدميها وتقوس جسدها الطويل لترتكز بعد ذلك بيديها على الأرض وهى تشغل الأفق. وقد جرد مصطفى الصورة الإنسانية القديمة إلى شكل قوس كبير بلونه البنى الأثير، يعلوه قمر برتقالى وشمس، ويحتضن قوس تلك الأم أبناءها، أبناء الوطن، مجسدين أيضًا فى الشكل النحتى، كأفراد متراصين، غير أنهم يقفون هذه المرة راسخين على الأرض. فليس قدرًا مفروضًا أن تكون هذه الكتل هائمة فى الفراغ أو ضائعة!.

وكتب مصطفى أحمد على ظهر هذه اللوحة إهداء ضمنه كلمات رقيقة، وكتب بعدها «أهدى لوحتى التى سبق أن عرضت فى باريس فى معرض ١٩٧٢».

فيا صديقى مصطفى شكرًا لك على ما أعطيته لى، وعلى ما أعطيته للوطن بفنك الغنى بالدلالات الموحية، وليغمرك الله برحمته لقاء ما غمرتنا به أنت من الحب والفن الأصيل .

بهاء طاهر

❏ «مصطفى أحمد» و«سعد الجرجاوى» يرسمان بمعبد الكرنك، ولم يظهر جيدًا فى الصورة كل من «ندا» و«الوردجى» و«مختاركنج».



رحـــــــــلة فـــــوق كـــوكـــب مـهـجـــــور

بقلم : حسين بيكار

كانت كلية الفنون الجميلة قبل أن يفرض عليها مكتب التنسيق أعداداً هائلة من الطلبة تفوق إمكاناتها المكانية والإدارية، كانت تقيم للطلبة المتقدمين للإلتحاق بها اختبارًا عمليًا للكشف عن درجة استعدادهم الفنى تمهيدًا لإلحاقهم بالأقسام التى يرغبون الالتحاق بها... وكان من الطبيعى أن تكون هذه الفترة فترة تضطرب فيها أعصاب الطلبة انتظارًا لما سوف يسفر عنه هذا الاختبار الذى لم يألفوه من قبل.

كان من بين هولاء الطلبة شاب نحيل الجسم، هزيل البنية، زائغ النظرات يقف عند أعتاب الكلية يكاد يطير فرحًا لأنه قُبل للإلتحاق بالكلية التى كان منذ طفولته يحلم بالانتساب إليها..

وانتظمت الدراسة عند بدء العام الجديد، وجلس الطالب «مصطفى أحمد» فوق مقعده داخل قسم التصوير الذى تفوح منه رائحة الزيوت، جلس يرسم النموذج الذى أمامه بخطوط واثقة وهو سعيد بالعلاقة الحميمة التى تربطه بهذا النموذج ولو من بعيد، وسعيد أيضًا بأنه ما من شىء فى الوجود يستطيع أن يسلبه هذا الود العميق الذى يربطه بهذا الرفيق الصامت الذى يطلقون عليه «طبيعة صامتة» وهو ليس كذلك..

كان ما يرسمه الشاب فى هذه الفترة يتميز بقوة الملاحظة واقتناص الملامح الرئيسية المميزة للأشخاص والأشياء، إلى جانب إنسياب رقيق ودقيق للخطوط وكأنها إيقاعات لحن راقص فوق حلبه الورقة البيضاء...

ويشعر الطالب المتوهج الرغبات بأن هناك شيئًا ما ينقص لغة الأداء التشكيلية ويعوق انطلاقها ويدرك أن الإيقاع الراقص فى الخطوط والظلال التى يرسمها يحتاج إلى موسيقى تصويرية تزف مساره وتؤلف معه نسيجًا محكم الترابط عميق الأثر.

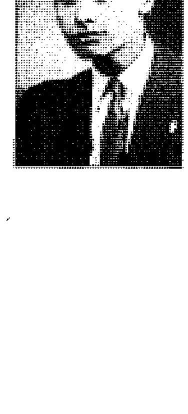
وفجأة برزت فى حياة الشاب لحظة احتياج شديد للموسيقى وشوق عارم لأنغامها وإيقاعاتها الغامضة أحيانًا والمعقدة أحيانًا أخرى... فأدمن سماع السيمفونيات الكلاسيكية لكبار مؤلفى الغرب، وكان يرى فى مركباتها الغامضة معانى خفية لا تفصح عنها بشكل مباشر وأنها تدعو المستمع إلى الغوص فيما وراء النغم لاكتشاف هذا السر الكامن فى ثنايا اللحن والإيقاع.. فيقرر الفتى أن يؤلف شعبة جديدة وغير مسبوقة من الطلبة هدفها تذوق الموسيقى الكلاسيكية العالمية، وكان يجتمع بهم فى مكتبة الكلية مصطحبًا جهاز «الفونوغراف» البدائى يشرح من خلاله مفردات اللحن وأسراره بعمق منقطع النظير.

ولأول مرة فى تاريخ كلية الفنون تعلو صيحة جديدة بين الطلبة بأن الفنون على اختلاف عناصرها ما هى إلا باقة واحدة تحتضن مختلف الورود والأزهار ، وأن كل وردة أو زهرة من هذه الزهور ما هى إلا لغة تختلف عن زميلاتها فى الشكل فقط، أما المضمون المعنوى فهو واحد فى الجميع ولهذا من الخطأ القول «فن النحت وفن التصوير وفن المسرح وفن الشعر وفن الموسيقى» لأنها جميعها مظاهر مختلفة المذاق «تنبع من نبع واحد».

* * *

ويذوب الطالب بعد تخرجه فى كلية الفنون الجميلة وتعيينه مدرسًا للرسم فى معاهد جامعة الأزهر، يذوب فى متاهات مهنة التربية والتعليم، وينطوى فى ثنايا النظام المعقد الذى لا يسمح بالإفصاح عن الملكات الخلاقة الكامنة فى أعمق أعماق النفس ...

ولكن مدرس الرسم الذى بدأت أقدامه تستقر فوق أولى درجات الحركة الفنية فى مصر، كان يدرك أن مسئوليته الأولى تكمن فى إضافة شىء جديد يحقق وجوده فوق ساحة الإبداع، ومن هذا المنطلق بدأت رحلة الفنان صعودًا بلا توقف ، وبدأ إسمه يلمع بين أسماء من سبقوه من زملائه، كما بدأت أقلام النقاد تكشف عن السمات الجديدة والخصائص المبتكرة التى يتسم بها أسلوبه باعتبارها إضافة جديدة غير مسبوقة...



وبدأت بصمات الفنان تتبلور يومًا بعد يوم مؤكدًا أنها خليط من الشعر والموسيقى، إلى جانب قدر كبير من الفكر الصوفى يذيب فيها مكونات نفسه فى إطار من الغموض الذى يواكب المدرسة السيريالية الوليدة، أو النظرة الماورائية التى تحتجب خلف السطح المباشر.. وأصبح فى وقت قصير أحد أركانها المتميزين.

لم تكن سيريالية «مصطفى أحمد» مثل سيريالية «سلفادور دالى» أو «ديكيريكو» ولا ميتافيزيقية «الجزار» أو «حامد ندا»... إنها التجوال فى المطلق الذى يتجاوز المحسوسات ليلتقى بلغة السماء.

وفى ضيافة العدد الهائل من اللوحات التى أبدعها الفنان خلال رحلته الطويلة، والتى تعرضها للجمهور زوجته بأمانة ووفاء منقطع النظير، يصاب المشاهد بما يشبه الدوار أو الغيبوبة المؤقتة، ويشعر فجأة بأنه انتقل من عالم الواقع إلى عالم آخر يقع تحت خيمة الغموض واللا معنى، وإنه يجتاز فراغًا ممتدًا بلا نهاية، نصبت فوقه أطلال عصر غير مدون فى التاريخ القديم، وأن غلالة من اللون البنى المحروق تصبغ الأشياء وكأنها تعرضت لحريق مدمر، ولم يبق منها سوى أشباح أشياء أو أطياف أشياء، ويغلف كل هذا صمت داكن يوحى ولا يبين صوتًا مكبوتًا قادمًا من لا مكان، يسمع بأدوات غير السمع، ويغوص مباشرة فى الأعماق بلا استئذان وتبرز بين الحين والحين حوائط عملاقة، أو ما يشبه الحوائط، تعترض السالك فى هذا المدى وكأنها تمنعه من اجتيازها أو اختراق ما ورائها.. وليس هذا المنع إلا صدى للعبارة التى تتردد على ألسنتنا دون أن ندرك مداها، وهى «الغيب».

والغيب معنى مطلق لا تدركه الحواس، وإنما يغمرنا بما يشبه اليقين بوجوده... ليس هناك لافتة مكتوب عليها ممنوع المرور، وهى العبارة الدارجة التى تحدد مسار السالك فى هذا الفراغ الأسطورى.. وتمنعه من تخطيه لا خوفا.. وإنما تأدبًا، وكأنه يؤكد أن فى الوجود محظورات لا ينبغى الاقتراب منها أو محاولة الاقتراب منها.

ولا تتألف هذه الحوائط العملاقة من مواد صلبة أو عناصر كثيفة ذات ثقل وقوام، وإنما هى كتل من الظل الأسود، أو الضباب الشديد الكثافة، عندما ينحسر يكشف عما وراءه من نور فجرى ناعس، وكأنه يدعونا لكى نصمت، لأن الصمت لغة الحكمة، والتأمل غير المحدود.

وغالبًا ما يتلاشى هذا الأفق الوهمى فى زرقة السماء، وكأنه إيحاء بأنه لا أرض هناك ولا سماء وإنما وجود سرمدى لا يمكن تغليفة أوإحاطته بإطار ولو وهمى.

وقد توحى كتلة الضباب بأنها فجوة بالغة العمق تؤدى إلى فراغ بلا قرار، تكمن فيه بؤرة من الرعب والخوف من المجهول.

وهكذا يغلف المدى ظلمة خافتة لتصبح الرقَّية خليطًا من الوجود واللاوجود، أى حقيقة واحدة ونوراً خافتاً لا يحجب ولا يبين كأنه قيلولة فى كون شديد الحرارة وعيون تحملق ولا تتغلق وإنما تسبح فى أغوار شبحية بلا معنى.

ويدفع الحنين إلى الجنس البشرى الفنان إلى ذكر الإنسان فى عدد من اللوحات المنفصلة، باعتباره ساكن الأرض ومعمرها، وباعتباره أيضًا سبب خرابها ودمارها.. ويقدمه فى إطار جنائزى أشبه بالمومياء المتفحمة، بلا ملامح تميزه، ولكنها تؤكد أن هذا الإنسان كان فى يوم من الأيام يحكم هذه الأرض، ثم تمت رسالته وترك الدنيا وما فيها تنعى الماضى الذى لن يعود.

حسين بيكار

❑ صورة تذكارية مع الفنان حسين بيكار.. من بين الفنانين فى الصورة « عبد الوهاب مرسى » و « سراج عبد الرحمن» و « عبد المنعم زكى ».



من ظلمة الأسوار إلى ضياء النهار

بقلم الدكتور : نعيم عطيه

تمضى الأيام ، وتتفرق بنا السبل. وتشغل كلاً منا عن الآخر ظروف لم تكن فى الحسبان، وتتراكم المعوقات مثل أسوار جعلت اللقاء متعذرًا، بعد أن كنا قد ألفنا التزاور، وتبادل أحاديث، من القلب نابعة.

لم يبق فى الذاكرة سوى نداء بعيد من لوحات محكمة البناء، كابية الألوان، جرانيتية الضياء، جهمة، لا تتملق ولا تستجدى رجاء.

وما عدت ألتقى بلوحات لمصطفى أحمد إلا لماماً وبالمصادفة البحتة، فقد قل تدريجيًا من ناحيتى أيضًا زيارتى للمعارض، وقبعت بدورى بين أسوار تحيط بى وتعزلنى.

فى لوحاته القليلة التى التقيت بها تقفز فكرة تشكيلية هى ترديد لإحساسه القديم بالتناقض والغموض والغربة والخوف. أسوار عالية ، كابية اللون، راسخة ، بطول المشهد أحيانًا وبعرضه أحيانًا أخرى، تحجب على الدوام الرؤية الكاملة لما وراءها. بوابات الليل هى، نصبت عبثًا لتخفينا وتحمينا. عما تخفينا هذه الحجب الثقال، القاتمة، ومما تحمينا ؟

لم يكن الفنان الراحل مصطفى أحمد بحاجة إلى أن يذهب بعيدًا كى يجد لسؤاله إجابة. فهذه الإجابة كامنة فى تراثنا الشعبى الحافل بالأسرار، فهذا التراث يحدثنا عن «المستخبى» ويجعل فى مقدمة الدعوات الصالحات التى تتقدم بها لمن تحب، قولك له «يكفيك شر المستخبى».

من القادم إلينا من وراء الأسوار، التى نقبع بداخلها، نستتر ونتشبث بها؟ إننا فى لوحات مصطفى أحمد، كما فى الحياة ذاتها لا نعرف ذلك القادم، إذ نحن لا نراه ولا نلمحه، ربما نسمع فحسب دبيب ذلك القادم المتسلل أو المنقض من وراء الأسوار، أو يفد إلى أسماعنا من وراء بوابات الليل حفيف أقدامه الماضية على الدرب فى ثقة خارج الأسوار. ما الذى يحمله إلينا؟ ما الذى يجلبه؟ لا إجابة، ولكن الجو الذى يسكبه الفنان من أعمق أعماق تجربة الإنسان لا يبشر فى العادة بالخير، بل ينذر بالشرور والكوارث. وهل مسيرة الإنسان غير ذلك، وهى تقترب من دمار لا يبقى ولا يذر ؟.

وربما تكون قد جاءت إليه من بعيد بعض الرؤى من لوحات المصور الميتافيزيقى الإيطالى جورجيودى كريكو (١٨٨٨ ـ ١٩٧٨) الذى صور بدوره الظل المنعكس على الأرض لوافد من وراء الأسوار، وقد يكون وافدًا فى خطى واثقة ليقبض أرواح المتسترين بتلك الأسوار، وقد يكونون قبعوا هناك، واهمين عبثًا أن ذلك المتسلل المتوقع لن يعرف مكانهم، ولن تطولهم قبضته فتأخذ بخناقهم وتزهق أرواحهم ، لتلقى بها فى زكيبة يحملها على كتفيه؛ فإذا بهم ينعمون ببعض الهدوء المتوهم الذى سرعان ما سوف ـ إن عاجلاً أو آجلا ـ يتبدد مثلما فى قصة ادجار آلان بو (١٨٠٩ ـ ١٨٤٩) بعنوان «الموت ذو القناع الأحمر »، فهو يدركهم ولو كانوا فى بروج مشيدة.

وواضح من ذلك أن لوحات مصطفى أحمد هذه يسودها طابع «اللغز». ما هذه الأسوار التى نتضاءل أسفلها ؟ ما هذه الأسوار الرابضة مثل الوحش الأسطورى الذى مضى فى التراجيديا اليونانية القديمة عند بوابة المدينة، يعترض طريق كل وافد إليها يسأله سؤاله، فإذا ما عجز عن الإدلاء بالإجابة فتك به، وافترسه أبشع أفتراس ؟ وقد كان السؤال : ما الحيوان الذى يسير فى طفولته على أربع، ثم إذا استوى عوده سار على اثنين ، ثم إذا ما تقدم به السن مضى يسير على ثلاثة؟ وإذا كان أوديب بطل التراجيديا الإغريقية القديمة قد عرف الإجابة، وقضى بذلك على الوحش الرابض عند أسوار المدينة، فقد أضحت الأسئلة التى توجهها إلينا وحوش الأساطير الجديدة المتربصة بنا عند كل منعطف أشد هولاً وصعوبة، فقد أضحت أسئلة الوحوش الوافدة إلينا ظلالها من وراء أسوار المدينة الحديثة أكثر صعوبة وتعقيدًا، فتتكاثر من حولنا الأسوار، تلاحقنا، ويأخذ بخناقنا الخوف ثم الخوف، ونستسلم فى النهاية «للمقدر» و «المكتوب». ويا لها من أسوار تلك التى من حولنا .

وتترى تساؤلات «اللغز». أهذه الأسوار تحمينا حقا ؟ هل نحن الذين نبنيها أم أنها تبنى من حولنا، رغمًا عنا ؟ ولنستمع إلى مثل هذه التساؤلات على لسان الشاعر اليونانى الكبير، شاعر الإسكندرية قسطنطين كافافيس، (١٨٦٣ ـ ١٩٣٣) فى قصيدته «أسوار» حيث يقول «بلا تحفظ، بلا حسرة، بنوا حولى أسوارًا ضخمة عالية. وها أنا أجلس الآن فى يأس، لا أفكر فى شىء آخر، ولو أن عقلى يمزقه ما حدث، لأن على أن أقوم بالعديد من الأشياء فى الخارج. آه، كيف لم أتنبه وهم يبنون الأسوار؟.. لكنى لم أسمع جلبة بنائين ولا صوتًا قط. لقد عزلونى عن العالم الخارجى، دون وعى منى».



ويمضى الفنان مصطفى أحمد فى تأملاته بتؤدة وأناة، ويطرح فنه التساؤلات، ويعرض على أديم

لوحاته الإجابات. ومن ثم ما دام الإنسان قد اكتشف أن الأسوار فى النهاية لا توفر له الحماية ، فالشبح الشرير قادم إليه على الدوام من وراء الأسوار، أو بعبارة أخرى ما دامت الأسوار لا تجديه نفعًا، فلينهض ويطرحها جانبًا ليخرج من إسارها وعتماتها . ومن ثم يضحى «الخروج» الفكرة المحورية التالية لمصطفى أحمد ـ الخروج، ثم الرحيل، والمركب ذو الشراع هناك، فى الانتظار ، وراء الأسوار.

وسوف نلاحظ أن أسوار المرحلة السابقة، وبالأخص كلما ازدادت قتامتها وجهامتها، كلما بدت بشكل ملحوظ من وراء انفراجة فى الحائط، ضياء باهرة تغمر الخارج، الذى يأتى منه على أى حال أيضًا الشبح القهار، ضياء نهار ساطع ينسكب من ثنايا الجدران إلى الداخل، ولكنه سرعان ما يختنق فلا يمضى قدمًا عبر دياجير الظلام التى تشتد وطأتها كلما أوغلنا إلى الداخل. وما هذا الداخل ؟ أليس من الممكن أيضًا أن يكون هذا الداخل هوأعمق أعماق الإنسان ؟

وما إن تخرج الروح من سراديب الأقبية المعتمة، وتخلف وراءها الأسوار التى ثبت لها أنه لا جدوى منها، فهى لا تحمى الكامن وراءها من أى شر قادم، بل هى تكبل الإنسان وتسجنه تحت شعار ثبت زيفه ألا وهو شعار «من خاف سلم»، وأصبحت السلامة فى أخريات مرحلة مصطفى أحمد هذه متمثلة فى الخروج من المخابئ والجحور ، والانفتاح على الوجود الرحيب الذى كان قد تقلص من قبل فى مرحلة «أسوار الليل» السابقة، وأضحى انتظار الأميرة ذاتها انتظارًا قد يطول إلى الأبد، فالأمل لا يأتى بل يذهب الإنسان إليه، يدعو القلوب إلى الخروج إليه والارتماء بين أحضانه المفتوحة المنتظرة للارتماء بينها . أما أولئك الذين يظلون ينتظرون انتظارًا سلبيًا لا يعدو أن يكون مجرد ترقب بلا طائل، فهؤلاء يبتعد عنهم الأمل المبتغى، وتستحيل السعادة المشتهاة وتصبح حلمًا بعيد المنال، ومن ثم كابوسًا يتسربل بالظلام، ويرسى من حوله الأسوار الثقال، ويضحى الأمل المبتغى مجرد أمل ميئوس منه. وهذا ما توحى به وترمز إليه المرحلة السابقة، وكان الوقوف عندها بمثابة عدم تحرك إلى الأمام لهتك أسرار ذلك الغيب الذى يطالع الإنسان جاثمًا على صدره، أجيالاً تلو أجيال، يواجهه بسؤال شكسبير المصيرى على لسان هاملت «نكون أو لا نكون».

وخرج مصطفى أحمد بفنه من الظلمات إلى النور، من قتامة الليل إلى صحوة النهار. وقد ابدع الفنان فى إضاءاته لتلك المرحلة.. وما عاد للأسوار وجود فى المرحلة التى نحب أن نسميها بمرحلة الانفتاح على الطبيعة، وهو على أى حال انفتاح رمزى بدوره، وليس فى هذه المرحلة جدران أو حواجز بين الإنسان والانطلاق إلى الخلاء حيث الرحابة والصفاء.

ولنذكر بمناسبة هذا الانتقال من مرحلة الانغلاق والحيطان العالية إلى مرحلة النوافذ المفتوحة على الطبيعة قصيدة للشاعر السكندرى قسطنطين كافافيس، وهى بعنوان «النوافذ» حيث يقول الشاعر :«فى هذه الغرف المظلمة التى أمضى فيها أيامًا ثقالاً، أروح وأغدو باحثًا عن النوافذ، عندما تنفتح نافذة سيكون هذا عزاء. لكن النوافذ لا أثر لها، أو أننى غير قادر أن أعثر عليها. وربما كان من الأفضل ألا أجدها، ربما كان النور عذابًا جديدًا. من يدرى كم من أشياء جديدة ستظهر».

وبالمقارنة بين هذه الأبيات وبين مرحلة النوافذ لدى مصطفى أحمد، سوف نجد أن الفنان قد وجد النوافذ، وعندما وجدها لم يتردد فى فتحها، وعندما فتحها لم ينتبه خوفًا مما ستبينه هذه النوافذ. ولم يكن النور الذى تدفق منها عذابًا، بل كان سعادة وأملاً جديدًا. صحيح أن من يطل من هذه النوافذ لا يستطيع أن يتكهن « كم من أشياء جديدة ستظهر » ولكن على الأقل، فإن الفنان قد كسر بلا وجل أو خوف الأستار والحواجز، وأتاح للروح أن تنعم بالسكينة والصفاء، بعد أن كانت فى مخابئها يتنازعها القلق والترقب، ويمزقها الخوف من الآتى من وراء الأسوار المطبقة عليها دون جدوى فى حماية من المقدر والمكتوب، ولا وقاية من شر «المستخبى».

وتقود الدروب شديدة الإضاءة، دافئة الألوان فى مرحلة «الانفتاح» عند مصطفى أحمد إلى شاطئ النيل، وقد سجت مياهه وصفت زرقتها، إلى حد اللمعان ببريق محبب يثير فى القلوب اللهفة إلى رحلات آمنة، تحت سماء لمستها حمرة وردية خفيفة، تذكر بوجنات الصبايا، وقد أكملن زينتهن الصباحية ـ رحلات آمنة بتلك المراكب بيضاء الشراع التى تخطر على أديم النهر، وقد انعكست ظلالها فى مياهه المسالمة، بشتى الأمنيات والوعود بسعادة مرتقبة.



يخرج إنسان الأسوار الحجرية، إلى الشاطئ يلوح بذراعيه للقوارب أن تحمله معها فى رحلات الحب والبراءة. ومن يدرى ما الذى ستجلبه هذه الرحلات إلى الأرواح المحرومة العطشى ؟ «كل شىء مفعم بالضياء، فلأقف هنا . ولأخدع نفسى بأنى أرى هذه حقا، ولا أرى خيالاتى ، ومتعة وهمية».

ـ ثم يختتم مصطفى أحمد رحلته الفنية بلوحات عن الطبيعة المصرية، فى منظور جد فرعونى، حيث تتدرج الرؤية من أعلى حيث يوضع البعيد، إلى أسفل حيث يوضع الأقرب فالأشد قربًا . وذلك بدلاً من المنظور الأوروبى ثلاثى الأبعاد، حيث يوضع البعيد فى أغوار اللوحة، ويتدرج المنظر إلى وضع الأشد قربًا فى صدارة اللوحة . وعمد مصطفى أحمد قبل رحيله عنا فى الثانى والعشرين من نوفمبر عام ١٩٩٩ إلى التوفيق فى لوحاته هذه بين مقولتين تشكيليتين لم يكن من السهل الجمع بينهما، وهما التشخيص والتجريد، واستطاعت العين المدربة، والمحبة للطبيعة المصرية، أن تحيل الحقول والمياه والسماوات إلى مساحات رحيبة، ومتتابعة طوليًا فى لوحات تنتسب إلى الإبداع الفنى الرفيع.

تمضى الأيام ، أيها الصديق الفنان، وتظل الذكرى على مر الأجيال باقية.

د. نعيم عطية
نوفمبر ٢٠٠٠

❑ الفنان «مصطفى أحمد» فى مقهى بحى «مصر القديمة» أثناء جولة لرسم المناظر عام ١٩٥٤.



مصطفى أحمد
الفنان المنتمي

بقلم : محمود بقشيش

كانت اللوحة التى شاء القدر أن ينهى بها «مصطفى أحمد» رحلته الفنية وحياته بعنوان «مصر المستقبل». وكانت أكثر أعماله بهاء وصفاءً، بينما كانت لوحاته السابقة ؛ اللونى من لون الطمى المحروق وكثافة التربة المصرية.

وتنتمى مفردات لوحاته جميعًا إلى البيئة المصرية، بأبعادها المختلفة؛ الجمالية والسياسية والمعتقدية، لهذا ضمت لوحاته كل ما يدل على أحوال المجتمع المصرى المعاصر، ويدل على انتماء الفنان وفنه إلى ثقافة عربية إسلامية. لهذا تستحق كل حال التى جسدها وكل رمز من الرموز التى تجلت فى لوحاته إلى تحليل متروّ لكشف ما ي وأول تلك الحالات التى شغلت الفنان هى حالة الحزن الشعبى العميق الذى غمر الشعب الهزيمة، غير المتوقعة ، سنة ١٩٦٧. وشاعت لها القيادة تعبير : «النكسة» تخفيفًا م والمدهش أن «مصطفى أحمد» قد تنبأ بتلك المأساة قبل حدوثها ببضعة أشهر، ورسم لو الشهيد» (ألوان زيتية على سيلوتكس ـ ٨٣ × ٦٢ سم). تخلى الفنان هنا عن لون الفخار ال فى لون التربة السوداء. وبدا زاهدًا فى اللون إلا إذا اضطرته الضرورة إلى درجة من درجا تسمح بالإيحاء بملامح وجه «أم الشهيد» التى بدت أقرب إلى تابوت مائل. وربما تأثر «مص برائعة «محمود مختار» : «الخماسين» فقد خلع على فلاحته التى استشهد إبنها حسًا نحتيً إلى كتلة حجرية، متماسكة، وهى تمضى فى فضاء كثيف العتمة. وتماثل فى هذا فلاحا اندفاعها ومقاومتها ملابسات مناوئة. وظهرت «أم الشهيد» فى لوحة أخرى سنة ٩٦٨ الكارثة ـ (ألوان زيتية على كرتون ـ ٢٨ × ٢٣،٥ سم). تجلت فى هيئة تمثال ميدانى، مغمور الزرقة، تعلوه أطياف شبحية موحشة. وفى ذروة اللوحة يظهر الشاهد الكونى الذى يتردد تارة يشير إلى الشمس وتارة إلى القمر. وفى هذه اللوحة يظهر ضوء القمر باردًا ليشارك ملحمة الحزن. ولست على يقين إن كان «مصطفى أحمد» قد تأثر بلوحة الفنان السوي «بوكلين» المسماه «جزيرة الموتى». وكان الفنان قد رسمها بتكليف من سيدة أرملة ليعبر ع من تعاسة. وتظهر أرملة «بوكلين» وقد صارت تمثالاً، ينتصب وحيدًا فى جزيرة مهجورة، لا يؤنسه فيها إلا ضوء مباغت، أشبه بالنصل يلمع على حافة قاعدته.

وتظهر أصداء الهزيمة فى لوحة بعنوان «عالم الغروب» (ألوان زيتية وعجائن كثيفة ١٥١ × ١٠٠ سم) وتمثل اللوحة قذائف ـ لا مثيل لها ـ تنقض على الأرض انقضاضًا الإفلات منه. ويزداد شعورنا بالهول عندما نلمح فى عمق اللوحة أطياف ضحايا تا الهمجية: الهرم والبشر. عنوان اللوحة «عالم الغروب» ـ كما ذكرت ـ فأى غروب ذلك الذي إلا أن يكون غروبًا للحضارة وشعبها الأصيل. كانت اللوحة صرخة احتجاج وإدانة ضد ال تحذير استنهاض للهمم موجهة للمصريين والعرب. ويواصل الفنان صرخته فى لوحة ب «طائر الحرب». وقد استعار الفنان رمز الطائر ليتيح لدراما اللوحة دينامية وعنفًا يتس الموضوع، كما أتاح له إجراء تحولات مستمرة من شكل الطير إلى الشكل الآدمى والعكس للخيال إمكاناته فى التأليف الحر. إن عناصر لوحته بدت متشظية فوق أرضية بركانية ما فى هذا الخضم أن يميز «الفعل» من رد الفعل بين موجودات اللوحة.

من أصداء الهزيمة أيضًا لوحة بعنوان «سحابة سوداء» (ألوان زيتية على خشب ـ ؛ سم) حاول بتلك اللوحة أن يؤكد ما جاء فى لوحة «عالم الغروب» من حيث غواية الغ الحضارة المصرية. فى تلك اللوحة تنقض تلك القوة الغازية، الغاشمة فى شكل سحابة ب بلمسات عريضة بالغة الجرأة والحسم، تعكس انفعال الفنان المباشر، فالمقام لا يقبل أو البناء الهادئ ونعومة الدبلوماسية الفنية، بل يستلزم الصراحة الجهورية وإن بدت خ أحيانًا. ويواصل «مصطفى أحمد» تأكيد حالة التشظى والتشويه وتضبيب الأشكال المسماه «صراع» (وهى من لوحات أصداء النكسة) وقد ألغى من لوحته أى إيحاء بالم فضاء شديد الدكنة وإن شفت تلك الدكنة ـ فى بعض مواضعها ـ بما يوحى بطيف بر نسر ينقض أو شبح إنسان ينهار أو وحش يتجه إلى فريسته.

الشـــهيد

إذا كنا قد التقينا بحالة تعبيرية عاصفة فى لوحة «طائر الحرب» فإن هذا العصف له نفس الدرجة فى اللوحات اللاحقة، ففى لوحة «الشهيد» (ألوان زيتية على كرتون ـ ٢٣،٥ ×

تظهر معالم «موجودات اللوحة» على جانب من الوضوح، بعد أن كانت متشظية، مشوهة. وهى فى حضورها الجديد لم تتخل كلية عن ملامحها السابقة، من حيث جنوحها إلى التشيؤ والاقتضاب. فى مشهد حكائى / مسرحى يظهر الشهيد محمولاً ـ والأصح طائرًا ـ والصورة عند هذا الحد مقبولة عند المسلمين الذين يؤمنون بأن الشهداء أحياء عند ربهم يرزقون، غير أن المفاجأة هى أن «مصطفى أحمد» اعترض صعود جثمان الشهيد بطائر كريه جعله يجثم فوق صدره. هذا الطائر هو الغراب. ويبدو أن ظهور بعض الملامح الواقعية فى تلك اللوحة لم يرضه، لهذا تخلص من أى مشابهة مع الواقع عندما رسم فى العام التالى لوحة بنفس العنوان .

المـرأة فى لوحـاته

باستثناء لوحات «البورتريه» التى تصور وجه زوجته ووجوه بعض الشخصيات العامة من السيدات فإن المرأة ترمز فى معظم لوحاته إلى مصر. لهذا يستعير بنيتها من الموروث النحتى المصرى القديم. على الرغم من التجليات المختلفة للمرأة فى لوحات «مصطفى أحمد» فإنه يحرص أشد الحرص على أن يظهر جسدها عفيفًا، بعيدًا كل البعد عن الإثارة الحسية واستخدم كل مهاراته فى إخفاء العرى.. وإذا اضطر إلى رسم إمرأة عارية، مثل لوحة «الأميرة تنتظر رقم ١ ورقم ٢ وكان قد أنجزهما سنة ١٩٨٥. وهن على كل حال عاريات متخيلات ولم يتعامل مع «الموديلات» إلا فترة دراسته فى كلية الفنون الجميلة. إن من يتتبع الشخوص التى نقلها «مصطفى أحمد» من الواقع أو ألفها من الخيال للمرأة نراها مستورة ـ أو محجبة ـ لا تكشف عن رغبات الجسد الأنثوى، مهما كانت طبيعة الموضوع الذى يبرر المصارحة.

الوجوه الإستبطانية

على الرغم من أن الفنان «مصطفى أحمد» لا يعد من كبار فنانى «البورتريه» إلا أنه ترك آثارًا لافتة فى هذا المجال، خصوصًا ذلك الوجه الأسمر المفضل عنده وهو وجه زوجته الدكتورة «سميرة أبو زيد» التى رسم وجهها فى مراحل سنية مختلفة. يندر أن تجد وجهًا لامرأة أخرى. واللافت للنظر هو إختفاء صورة الرجال اختفاءً كليًا (بعد مرحلة الدراسة). ومن حق الفنان طبعًا أن ينحاز إلى وجوه بعينها ما دامت تتيح صدق التعبير.

ولاشك أن تلك الوجوه مجتمعة تعطى للباحث والناقد فرصة اكتشاف النموذج الذى اختاره الفنان. وبتأمل تلك الوجوه، سواء منها ما رسمه فى عجالات رائعة بالفحم أو ما رسمه متأنيًا، دارسًا ، بالألوان الزيتية فإننا نجد بها بعض القواسم المشتركة التى تجعلنا على يقين من وصفها بتعبير «الوجوه الإستبطانية». وهى وجوه تنفلت من مواجهة المشاهد وتغرق فى ذواتها، لهذا لم تكن مضطرة إلى انتحال إبتسامة الموناليزا. قد يختار لها وضع المنشغلة بأحزانها، كما فى «البورتريه» الذى رسمه للفنانة «فاطمة العرارجى» بالفحم النباتى (١٧ × ٢٤سم) واللوحة فضلاً عن كشفها عن مهارة النقل فى نقل الواقع فهى تكشف عن قدرته على اصطياد التعبيرات الجوانية لكليهما: أعنى الفنان والموديل على السواء. وكما نعرف فقد كان «مصطفى أحمد» هو الأول على دفعته. والمرجعية فى هذا التفوق تعنى إتقان الأسلوب الأكاديمى المحايد، غير أن هذا النقل البارد لم يكن ليشبع فنانًا مشتعلاً مثله، لهذا اتصل اتصال الناقد بأساليب الفن ذات الطابع الجوانى، أمثال الأسلوب التعبيرى والأسلوب السيريالى وأسلوب التصوير الميتافيزيقى والأسلوب الرمزى، وقبل ذلك جميعًا الموروث المصرى القديم، واستطاع باتصاله الناقد ـ كما ذكرت ـ أن يشكل معالم أسلوبه الشخصى المعروف.

الحوائط العالية والظلال الكثيفة والدروب المغلقة

إن سلسلة لوحاته التى تمثل حوائط صارمة وظلالاً كثيفة ودروبًا مغلقة وأجواءً على جانب كبير من الوحشة قد تناسلت من مصادر ثلاثة مختلفة، أولها كان لوحة بعنوان «منظر بالقلعة» كان قد رسمها بعد تخرجه فى كلية الفنون الجميلة بثلاث سنوات أى سنة ١٩٥٧ (ألوان زيتية على قماش ـ ٤٧,٥ × ٧١ سم) اختار طريقًا فى حى القلعة، أغلقه تكدس البيوت التى بدت وكأن أصحابها قد هجروها. المفارقة هنا هى أن الفنان قد أفرغ المكان الشعبى من اكتظاظه التقليدى بالسكان وباختفاء البشر أو بإخفائهم العمدى أصبحت البيوت وحدها تقوم بأدوار عدة: دور المكان ودور

الإنسان وتجسيد حالة الوحشة والاغتراب. وإمعانًا فى إشاعة جو الكآبة أغلق الفنان الفضاء السماوى بلون أزرق مسود. ولست على يقين إن كانت طبيعة المكان الواقعى قد ألهمته بتلك الحالة التعبيرية أم أنه يكون قد تعرف فى ذلك الوقت على أسلوب التصوير الميتافيزيقى فأعانته تلك المعرفة على ترجمة الواقع على هذا النحو. أما المصدر الثانى فإنه يتناقض كلية مع المصدر الأول ويتسق مع مكونات «مصطفى أحمد» الدينية فى آن واحد - كان المصدر الثانى هو شكل الكعبة، أما المصدر الثالث فمن المؤكد أنه أسلوب التصوير الميتافيزيقى. وهو أسلوب يتسق مع طبيعة المؤمنين بالغيب. فى لوحات الحوائط يتخفف «مصطفى أحمد» من عنف اللمسات التعبيرية ويزداد حرصه على البناء. وظهرت المسطحات التى يغمرها النور ساطعة، نظيفة. وأغرته الحوائط بهندسة فضاء اللوحة - أو بالأحرى مسرحها - هندسة صارمة. وأغوته الهندسة بالاقتراب من تخوم «التجريدية الهندسية» كما فى لوحة بعنوان «طريق إلى القمر» (ألوان زيتية على كرتون - ٣٠ × ١٨سم) حيث يلتقى مثلثان ظليًا عند السفح،أشبه بهرمين يحصران بينهما فضاءً سماويًا، تعلوه دائرة القمر، وتصل الهرمين فى الذروة سحابة ممتدة. وإذا كان قد أتاح لمشاهدى تلك اللوحة طريقًا علويًا إلى الفضاء السماوى، فقد أتاح لمشاهدى لوحة أخرى من المجموعة، طريقًا إلى جزء من مشهد نهر النيل، تعبره سفينتان شراعيتان. واللوحة بعنوان «النيل والرحيل» وقد ارتبط النيل وسفنه الشراعية فى لوحاته برحيل أهالى النوبة. ولأن فى الرحيل عن مراتع الصبا غربة وحزنًا فإنه لا يطلعنا على مساحة عريضة من النهر بل على مقطع صغير، مبهم منه حتى يزيد من شوقنا إليه ويحرك فينا الرغبة فى الإمساك بتلك اللحظة الخاطفة التى تظهر فيها أشرعة السفن. وهو يبالغ مثل الرسامين الميتافيزيقيين. فى استخدام المناظير الهندسية والمبالغة فى شساعة الفراغ لإثارة الدهشة والتأمل فى مصير الإنسان، غير أن لوحات «مصطفى أحمد»، خصوصًا ما كان منها مدفوعًا بعاطفة دينية تحرك فينا الشعور بجلال الخالق، كما فى لوحة بعنوان «من وحى الكعبة» حيث يبالغ فى ضخامة المبنى ويبالغ - فى المقابل - فى ضآلة الإنسان الذى يظهر متكئًا على الحائط. مجرد ظل باهت لا حول له ولا قوة. ليس معنى هذا أنه يحقر من شأن الإنسان، بل على النقيض من ذلك حيث يظهر هذا الإنسان الضئيل قويًا بإيمانه. يؤكد هذا المعنى فى لوحته «انسكاب النور» وهى فى تقديرى من اللوحات التى أصفها باللوحات المفاتيح التى تفتح الطريق إلى كشف جوانيات الفنان والإنسان معًا. فى لوحة «انسكاب النور» ظهر الإنسان ضئيلاً، غير أنه غمر بالنور الإلهى عندما تضرع إلى الله. وقد امتلأت لوحات النيل والرحيل بالنور. وقد ازداد النور تألقًا واللون نقاءً وعذوبة فى لوحته التى تحدثت عنها فى البداية والتى فاز عنها بالجائزة الأولى وهى أغنية عذبه لمصر المستقبل شاء له القدر أن يشدو بها قبل أن يرحل عن عالمنا !.

محمود بقشيش

❑ الفنان « مصطفى أحمد » مع « أنجى أفلاطون » و « مصطفى عبد المعطى » .



الميتافيزيقا.. ورحلة المصور مصطفى أحمد *

بقلم : داود عزيز

تميز الفنان المصور مصطفى أحمد، برؤية فنية جعلت لأعماله طابعًا خاصًا. الغموض يلف أعماله، المجهول يتوارى خلف كتل الصخور والحوائط، الامتداد يلقى بظلاله فى المكان، الوجود الغريب يحتوى كل شىء، وتتضاءل أمام هذا الوجود، الكائنات الصغيرة بما فيها كيان الإنسان نفسه. الإنسان فى لوحات الفنان صغير، أو ضئيل أو خائف. فهناك شىء قدرى ينتظره. وهو يتوقعه ولا يعرف من أين يأتى. بل أنه فى بعض الأحيان مختبئ، قد نراه ظلاً ولا نراه عينًا.

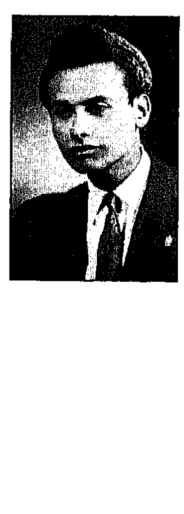
لقد شغل الوجود فلاسفة كثيرين. فكانوا يبدأون بحثهم عن الإنسان، ولكننا هنا نعجب حين نرى الفنان قد شغله الوجود نفسه والإنسان فيه ضئيل. وكأن هناك فكرة شكلت وجود الأشياء. وأن الوجود يعنى فى آخر الأمر عند الفنان القدر.. والمجهول.. إنها رؤية ميتافيزيقية.

البداية فى الأعمال المعروضة لوحتان : واحدة تمثل تلالاً صخرية متتابعة ومتكتلة، وفى أوسطها نتعرف على مجموعة من البيوت المتلاصقة، يتحصن بعضها ببعض فى مواجهة تلك السلاسل الصخرية، وهى تكاد تطبق على هذه البيوت الصغيرة. واللوحة الأخرى نرى فى مقدمتها أرضًا صخرية وحافة ثم أمواجًا متلاصقة وشاطئًا بعيدًا. وعلى حافة الشاطئ كائنات متحجرة. لا تقترب فى شكلها من الإنسان إنما هى جزء من طبيعة جارفة، وحركتها مجمدة. كأن القدر قد أخذها فجأة فشل حركتها.

ثم تلا ذلك زمنيًا مجموعة الأعمال التى تصور القمر ومحاولة الاقتراب منه. ثم أخيرًا مجموعة الأعمال التى تعتمد على التخطيط معماريًا، فالحوائط مستقيمة الخطوط. وهى تتلاقى وتتباعد وترمى بظلالها فتسجل الأبعاد والمسافات. كما تسجل لقاءات المنظور. وفى أجزاء ضئيلة من اللوحة تتراكم السحب، ويضئ القمر. وقد نجد فى ركن من الأركان أنثى قد لملمت نفسها، فهناك شىء تخشاه وتتوقعه.

إنها محاولة الإنسان القديمة، محاولة التعرف على الكون والوجود. ولقد ظل الكون فى عقل الإنسان القديم شيئًا غامضًا، يحتاج إلى تفسير، يحتاج إلى فهم. وكان عقل الإنسان قاصرًا. لم تمتد يده إلى التجربة إلا بصعوبة بالغة ولذلك سبق التفسير التجربة. وعندما عرف الإنسان كيف يصنع مركبة فضائية تصل به إلى القمر، لم يعد القمر لغزًا، ولا جسمًا مضيئًا ولذا نرى كثيرًا من الفنانين فى عالم اليوم تشغلهم هذه التجربة العظيمة، ونرى أعمالهم الفنية قد اكتست بهندسية بناءه. أما عند فناننا فنرى أنه ما زال على فطرته، مأخوذًا بالحدث لا كإنجاز إنسانى، وإنما كشئ غامض يوحى بصراع مجهول عنيف. ما زالت الرؤية الميتافيزيقية هى المسيطرة. اللانهائى والمجهول والغامض هى عناصر رؤيته الفنية.

وإذا كانت الميتافيزيقا مجالاً للحذر بالنسبة للعلوم وفقا لصيحة «نيوتن» وقوله «إحذر الميتافيزيقا يا علم الطبيعة»، فما هو موقف الفنون منها ؟ إن الإنسان ـ والعقل البشرى بالذات ـ قد خاض ويخوض «رحلة فى الكون ليس لها حدود سوى الكون نفسه» كما قال بيكون.. والفن إلى جانب العلم يقود هذه الرحلة. وليس ابتداع التأثريين، ومن بعدهم النظرة «السيزانية» فى رؤية الطبيعة ومحاولة إخضاعها والسيطرة عليها، واكتشاف القوانين الخاصة بالرؤية الواقعية، ليس كل هذا إلا محاولات إبداعية فى تحليل اللون ومعالجة «الفورم» والكتلة. إنها محاولات إبداعية فى دنيا الفن الحديث تواكب بعض إنجازات العلم المعاصرة. إن محاولات المدرسة التعبيرية الألمانية ومن بعدها جولات أخرى لفنانين عالميين من أجل تشريح كيان الإنسان النفسى والاجتماعى وصياغة كل هذا فى لوحات تنتصر للإنسان فى حركته وتساعده فى معركته الكبيرة من أجل قهر الخوف، ليست إلا إنجازات أخرى هدفها كشف المجهول، ومعرفة طبيعة العوامل الغامضة. كل هذه الإنجازات، إنما تواكب الإنجازات الإنسانية الغزيرة والمتنوعة فى دنيا العقل والعلم والإبداع الفنى عامة. إنها الرؤية الحديثة المتطورة للفن. وكم نجحت فى مزج الإنجازات التكنيكية الشكلية المعقدة والثرية مع التعبير الجزئى والكلى عن حركة الإنسان والطبيعة.



الرؤية والتكنيك

ورؤية الفنان مصطفى أحمد الحسية والفلسفية يقدمها من خلال معالجة تكنيكية خاصة يسيطر بها من اللحظة الأولى على مكونات اللوحة، فيقيم تكوينًا يتسم بالوحدة. وهذا نراه متحققًا فى لوحاته

* مجلة «إبداع» عدد يونيو ١٩٨٥.

الأولى، لوحات التلال والصخور والأفق المملوء بالسحاب. وفى لوحاته الوسيطة.. لوحات القمر وعلاقته بما حوله.. أو فى لوحاته الأخيرة التى صممت اعتمادًا على الحوائط والأجسام المعمارية. والتى اعتمدت على التقاءات المنظور. إن بناء اللوحة وتكوينها يعطى المشاهد الراحة فلا يحس بالتشتت إنما يتعرف على بنيان متماسك وتكوين مترابط.

* وفى أكثر الأحيان يتحقق للفنان الإحساس بالمسافات. ويتم التفاعل بين الأجسام والكتل الضخمة. أو بينها وبين الأجسام الأصغر حجمًا، وتعطى الإحساس بالتبادل والقرب والبعد.

* ويأخذ الفنان فى معالجة العلاقات بين الأجسام بمساحات من النور والظل ويساعده فى ذلك الحوائط المقامة والظلال التى تلقى بها على الأرض.. ويفصل حائطًا عن الآخر مسافة أو كتلة مظللة.. وهكذا ينجح الفنان فى أن يفصل بوضوح وبراعة بين المضئ والغارق فى الظلام. وكل هذه العناصر، لا يقدمها الفنان كصياغات تشكيلية مجردة، بل إنها صياغات موحية بالمعانى الإبداعية لديه. فهى تتحدث فى قوة عن دنيا غامضة، ووجود مجهول، وآفاق غيرمطروقة. وقوى خفية تقف على النواصى وفى الأركان. هى تتحدث عن إنسان وحيد، لا يدرى ماذا يريد، فيخشى هذه القوى الغامضة المتربصة به. إنها تحقق الغرض الفنى والنظرة الفلسفية التى تأخذ على الفنان تفكيره. إنه يدفعنا إلى عالم الميتافيزيقا. عالم ما وراء الطبيعة.

* والفنان يبتعد فى استخداماته اللونية عن البهرجة. وهو يتجنب اللجوء إلى الألوان الناصعة والأساسية. ويعتمد على «باليتة» محدودة تكفيه للتعبير عن القصدالفنى.

وفى الحقيقة أن الفنان رغم هذا الاقتصاد اللونى المقصود يعتمد على ألوان تكتسب عمقًا ملحوظًا وبعدًا عن السطحية . كما أن الألوان يتواصل بعضها مع بعض فى تآلف مناسب. هذا الاستخدام اللونى المحافظ يترك جانبًا كل الانبهار الذى أحدثه الفن الحديث فى دنيا اللون. وما اكتشفه من تفاعلات لونية، من تآلف وتضاد . وذلك بهدف تجسيدالغرض. فتتوفر له لحظة الغموض والجو الإيحائى بتوقع حدث مجهول.

* أما وقد تخلص الفنان من الاستخدامات المفرطة فى اللون، فإنه قد اعتمد على معالجة أخرى تعوضه كثيرًا. فقد لجأ إلى خشونة السطح، والتفاعلات الجزئية التى تحدثها البقع اللونية المتداخلة، والتى تمتد لتشكل كل مساحة على حدة، أو كل منطقة ضوء أو ظل ، لتثير فى الإنسان نوعًا من البدائية تتفق مع الجو العام للوحة، جو الحدث المنتظر والغموض المتخفى.

وخشونة السطح قد أفادت الفنان فى تحقيق عنصر الكتلة، وخاصة فى لوحاته الأولى. ولم يكن هذا التحقق ناجمًا عن تتبع الأسطح ودراسة جزئيات الطبيعة كما تحقق عند «سيزان» مثلا، إنما نتج عن انفعالية ذاتية. لقد حق الفنان بذلك هدفًا متميزًا وساعد على إقامة البنيان الفنى، وأكسب عناصر العمل تماسكًا ووحدة.

وهذه الخشونة فى التعامل مع ملمس الصورة نراها فى مراحل الفنان الأخيرة وقد خفتت بعض الشيء وخاصة فى اللوحات التى ترتكز على مقابلات الخطوط المعمارية، حيث نراه يقلل من خشونة الملمس، فتتداخل البقع مع بعضها وتتوحد بشكل أكبر. فهل نرى الفنان على أعتاب تحول جديد ؟ وهل هو تحول من الاعتماد على اللمحة الانفعالية إلى المسحة الهادئة شاعرية التأثر ؟

بين السريالية والميتافيزيقا

على الرغم من الخلط الذى يحدث عند تناول المذاهب الفنية إننا نرى - ونحن بصدد تناول أعمال الفنان بالتقييم - أننا نحتاج إلى التمييز بين الاتجاه السريالى والميتافيزيقى.

يقول : «بريتون» منظر السريالية : إنها تعتمد على عبادة اللامعقول والنزوع إلى الفوضى والتعبير التشكيلى الهرطقى غير المألوف وغير المفهوم (ويضرب مثلاً لذلك برسوم المجانين والأطفال). ثم عندما تكتمل الفكرة الفنية عند «بريتون» يحدد طبيعة السريالية بأنها «اكتشافات التحليل النفسى عند فرويد فى الحلم والعقل الباطن وفى الاحتجاب oculrism وليس هامًا عند الفنانين السرياليين الاعتماد على التطور الخطير فى دنيا التشكيل وما تحقق من إنجازات فى الدراسات والعلاقات بين الأسطح والتونات (أى درجات اللون) والضوء واللون والكتلة والفراغ.. إنما المهم عندهم هو البراءة فى الصياغة الشكلية المرئية vision وتركيب علاقات ما بين المرئيات المستوحاه مما هو بعد الطبيعة.. مستوحاه من الحلم.. والحلم دائمًا غير مباشر.. ولا معقول.



أما الميتافيزيقا فى الفن، فإنها تصور غموض الكون والمكان وتصور عجز الإنسان إزاء قوى خفية غير مألوفة ولا مفهومة. وقد عبر المصور «دى كيريكو dichirico » عن هذه الاتجاهات الميتافيزيقة. فصور الأبنية الضخمة والعمارة الغريبة. التى خلبت انتباهه ووضع كل ذلك فى جو غامض سحرى. كما صور الشوارع تحدها صفوف العقود وحوائط القصور مع التماثيل الموزعة فى الفراغات. إن الاتجاه الميتافيزيقى يتخذ من العلاقات المعمارية وما تخلقه من ظلال وأضواء أداة لتجسيد المكان والأبعاد المحيطة به. وفى قلب هذا المكان تنبت مأساة الإنسان ويجتاحه خوف من المجهول.

أما عن اتجاه الفنان مصطفى أحمد وقيمة أعماله الفنية، فإنه فى الحقيقة ليس مقلدًا لـ «دى كيريكو» ولا محاكيًا له. ذلك أن أبنية «كيريكو» تنتسب إلى مدينة «فيرارا » Ferrara الإيطالية. ومأساة الإنسان عنده مأساة أوربية تتصل بآليه الحياة.. تتصل بالميكانيكية العمياء التى تأخذه من كل جانب. أما الفنان مصطفى أحمد فإن الطبيعة الغاشمة والأبنية البسيطة ذات القباب أحيانًا هى لب المكان عنده والإنسان عند مصطفى أحمد ضئيل غير ظاهر ولكن عندما يظهر فإنه على الأغلب يبدو فى شكل أنثى مروعة.

مستقبل الرحلة

إن الطاقة الفكرية تخدم الطاقة الفنية والممارسة الفنية تنضج الفكر. ولاشك أن قضية القدر والمجهول أخذت تتراجع مع اكتشافات العلم المذهلة. تلك الاكتشافات التى تحققت فى العقود القليلة الأخيرة، والتى أثرت على مجرى الحياة الفكرية والفنية على السواء. ولقد كان تأثيرها يفوق ما حدث فى قرون سابقة من تاريخ الإنسانية.. لقد أصبح الإنسان أكثر حرية فى فهم العالم وأكثر إصرارًا على معرفة الأسباب والنتائج بدلاً من انتظار ما يأتى به المجهول، وأصبحت عمليات التنبؤ فى مجالات العلم ومثلها فى ميادين الفن، نجد لها صدى واسعًا، إن المعرفة والفهم أصبحا سلاحًا فى يد الفنان والإنسان.

داود عزيز
القاهرة

الفنان « مصطفى أحمد » مع « فاروق حسنى » و « مصطفى عبد المعطى » فى أحد معارضه .



مصطفى أحمد وعالمه الإبداعى

بقلم د. : مصطفى الرزاز

تمهيد

من معرفتى الوثيقة بالفنان مصطفى أحمد وإحاطتى بتاريخه الدراسى والفنى، ومن محاورته فى جلسات طويلة على مدى يقارب الأربعين عامًا فى بيته أو بيتى أو بيت الزميل الراحل عبد الرحمن النشار والفنانة زينب السجينى، أو فى الملتقيات العديدةالتى شاركنا سويًا فيها ، توافرت لدى صورة شديدة الوضوح عن الدوافع والمثيرات والمدخلات الثقافية والمشاعر الشخصية والوطنية لهذا الفنان الكبير، ووجدت أن أعماله تتم عن شفافية وتلقائية تعكس دخائله دون اصطناع أو تكلف.

فقد نجح مصطفى أحمد فى الفكاك من التقليد الشكلى للعناصر اكتسب حسًا روحانيًا متحررًا، وأطلق لا وعيه الصاخب الذى يختبئ وراء وجهه الهادى، فعبر بصدق وسجية مبلورًا أسلوبه التعبيرى فى ضوء رؤيته الجوانية لذاته ولعصره.

فى مسيرة الفن فى القرن العشرين تبلور اتجاهان رئيسيان أحدهما عقلى يرتكن إلى المنطق التجريدى المبرمج، والثانى فطرى تلقائى تعبيرى مناهض للثقافة وللحزلقة، تصاعد الإتجاه الأول بحثًا عن التجريد الخالص، وكثف الثانى دور السجية والفطرية واللاشعورية، ولكن الاتجاهين معًا اتحدا فى أهداف مركزية منها تمجيد الوعى الغامض والروحانية وتنزيه اللغة البصرية عن تبعيتها للنموذج الوصفى الروائى لتنفرد بفصاحتها القائمة بذاتها.

وقد حقق مصطفى أحمد نوعًا من المعادلة بين هذين الاتجاهين، فهو بحكم تكوينه المعرفى أكاديمى منطقى برنامجى، وبحكم تكوينه السيكلوجى تعبيرى يعيش فى عالم من صنعه، وفى حلم كابوسى يهيم فيه تائهًا فى عالم جائر قاهر لا فكاك من سطوته.

البدايات

فى بداياته فى الخمسينيات كان يصور الحارات القاهرية ومشاهد الأفق عند مقابر الغفير وفى مصر الفاطمية - الحارات ذات السلالم والجدران الملتوية التى ترتكن عماراتها الواحدة على الثانية لتتحول إلى كتل ذات صفين تفسح بينها لدهليز - حارة تصعد إليها أو تنزل منها على مجموعة من الدرجات - النتوءات المعمارية كالمشربيات أوالشرفات وخلف الشيش الموارية والحليات الحجرية حول البوابات وفوقها وقطع الغسيل المنشورة من النوافذ وفوق الأسطح، وألوان البيوت الدافئة والرصيف بأحجاره الضخمة والسماء اللازورديه، كلها غلفت بغلالات من الزيت الشفاف المذاب فيه قليل من الأسود لتتقادم الألوان وتتواجد الكتل بما فى ذلك مساحة السماء فيصبح المنظر ذكرى فائتة ويبتعد عن نبض الحاضر وومض اللحظة (لوحة منظر بالقلعة) عام ١٩٥٧. وفى النصف الأول من الستينيات يوغل مصطفى أحمد فى التحليق بمناظره بعيدًا عن الواقع الأرضى فيجافى المدينة بأبراجها السكنية الحديثة والقديمة إلى غير رجعة ويصور بيئات أقرب إلى العزلة والفطرة فى قرية الجرنة الأقصرية، يحولها إلى رمز للقرية التى تغوص فى أمواج من الصخور، فى عالم بلا حدود محصورة معزولة ومهجورة ويغلفها بغلالات صبغية شفافة من الأسود والأزرق ليكثف حالة العزلة والغربة فى المنظر وليؤكد ذوبان الكتل المعمارية فى بحور الرمال وعروق الصخر، ثم يرحل مصطفى أحمد بعيدًا مرة أخرى وإلى غير رجعة عن المنظر المعاش، الذى يواجهه الفنان فعليًا ويعالجه جماليًا، ليبحر فى عالم أثيرى أكثر اختزالا، عالم مصنوع بصورة كلية فى خيال الفنان من ناحية، وعالم آخر بعيد بعثه من مصادر صرحية مصنوعة من عصور سحيقة.

وفى الستينيات صور الفنان مجموعة فريدة من المناظر الطبيعية تتسم بالسحر وبالتشاؤم، تعبر عن غضب السماء وتمرد القمر. هذه الأعمال الدرامية الملبدة بمشاعر التشاؤم والضياع كانت فى الأغلب انعكاسات للصدمة المحبطة التى شعر بها المصريون عقب هزيمة ١٩٦٧ وسقوط الحلم الثورى المنتصر.



الوهم المنظورى والزنزانات الخاوية

وثمة مجموعة من اللوحات يسيطر فيها الوهم المنظورى المفرط لتأكيد الحصار الذى تفرضه الجدران على الفراغ فى حدة «فاشية» الطابع تتسم بالقهر والتسلط، وتلقى ظلالها الكثيفة على أرضيات مستوية بنفس لون الجدران وكأن المنظر كله قد صب من مادة خرسانية خشنة مخلوطة بأكسيد الحديد: الجدران والأرض فى كتلة واحدة حادة الزوايا «ايزومترية» المنظور خالية من

الفتحات: لا أبواب ، ولا نوافذ... «كزنزانات خاوية» وتهاجم الكتلة الرئيسية وترتكز على الحافة السفلى من الإطار، ومع هذا المشهد المرصود وحصاره الجهنمى يصور الفنان سماء صافية يطل قرص القمر فيها من وراء الجدران الصماء كعلامة على بصيص الأمل.

اكتسبت هذه اللوحات التى تتسيد المنظر فيها جدران صماء ، صيغة عقلية، فهى من خيال الفنان الخالص وليس لها نظائر فيما حوله أو فى سفراته، وفى بعضها عمد إلى تكرار ذات التكوين مع إجراء تغييرات طفيفة فى المجموعة اللونية المحدودة، كما فى لوحة ضوء القمر التى رسمها عام ١٩٨١ ، ولوحة منظر مصرى الذى رسمه مصغراً عام ١٩٨٥..

* * *

وفى الفترة بين السبعينيات والثمانينيات صور «مصطفى أحمد» مئات اللوحات الصغيرة بألوان الزيت على الورق المقوى عناصرها الجدران المائلة فى حالة توحى بالتحرش فيما بينها من فرط ميولها وقوة ظلالها، لعب فيها الفنان بعوامل التوافيق والتباديل التكوينية مع استثمار نفس العناصر، والجدران الهائلة المائلة والأرضيات المنبسطة والظلال المسجاة، والأضواء المقتحمة ، والسماوات والسحب والزوابع وقرص القمر وشمس منتصف الليل وشراع مسالم على شريط النهر الأفقى، ومن آن لآخر هيكل آدمى شبحى بلا هوية ولا ملامح.

وفى مجموعة من هذه الأعمال، اشتد ميل الجدران لتصبح أجزاء من سفح الأهرامات فى مشهد سلبى محروق «سيلويت» أمام خلفية منظر نمطى التكرار لمجرى النهر والمراكب النيلية الشراعية وسماء صافية وقرص القمر وفى أرضيات هذه اللوحات بدأت تظهر رموز بشرية متحجرة كبقايا اركيولوجية أو آثار أسطورة «المسخوطين؛ الذين قادتهم أقدارهم إلى هذه الحالة من فقدان الحيوية واليبوسة. وفى لوحة من هذه المرحلة رسم مصطفى أحمد دمية أو ما شابه لفتاة عارية بيضاء اللون سوداء الشعر مرتكزة على جدار كبير مسمط فى الركن المظلم من اللوحة. بهذه المجموعة من اللوحات بارح مصطفى أحمد المشهد العقبلانى المرتسم فى خياله لصمت وتحرش الجدران بالفراغ «الزنزانى» الخانق، والبيئة الجائرة الطاردة للأجناس الحية.

مرحلة السينيتوغرافيا

ينتقل مصطفى أحمد إلى مرحلة أخرى من تناوله لفن المنظر، يمكن أن أسميها مرحلة التوازى مع شادى عبد السلام فى مشاهده الموحية الرائعة فى لقطات فيلم المومياء، لقد احتفل شادى عبد السلام بالجدران واختزل منها العلامات النحتية والهيروغليفية التى احرقها بالضوء تارة وبالظلمة تارة، وغلفها بإضاءة تذيب تلك التفاصيل لتتجلى الكتل الصلدة كرمز للخلود والصرحية، كما حقق شادى علاقة شاعرية للمنظر الداخلى بين كتل الصخور القائمة النائمة فجعل منها بمثابة الساتر للعرى الأخلاقى عندما يتحاور اللصوص على الغنيمة، أو لعرى الجسد فى المشهد الخالد للفنانة نادية لطفى شبه عارية داخل احدى المقاصير الجنائزية، جسد بض شهوانى غامض فى محيط حجرى عتيق مقدس، وبخار طقسى غامض، ولعل الفتاة العارية المرتكنة إلى الجدار فى لوحة مصطفى أحمد المشار إليها تعد بداية لهذه الطائفة من الأعمال، يعقبها لوحة رسمها الفنان عام ١٩٧٨ . بعنوان «الأميرة تنتظر» (وهى لوحة صغيرة ربما كانت تحضيراً للوحة كبيرة) رسمت بالزيت على الورق المقوى ومقاسها ١٧ × ٢٩,٥ سم تمثل مجموعة من البوابات مصرية الطابع تتداخل، وبداخل البوابة الخلفية وعلى أرضية أقرب إلى السواد تقف فتاة عارية بنسبها التشريحية السليمة تمس بذراعيها المفرودتين جدران البوابة وتقف فى حالة استعراض لعريها بصورة متماثلة، تردد التماثل (السيمترى) للحوائط المحيطة بالبوابات.

وفى لوحة الأميرة تنتظر (٣) جلست الفتاة العارية على مصطبة داخل إحدى قاعات معبد وكأنها تمثال بعثت فيه الحياة رغم صمته ووضعه الكلاسيكى، ونعومة ملمسه بالمقارنة بالخشونة البادية فى تلوين الجدران والأرضية، وتكثيف الظلال حوله وربطها بظلال الجدران الثقيلة.



وفى سلسلة لوحات الأميرة تنتظر، يتضح التأثير السينيتوغرافى على مصطفى أحمد فهو يصور كل لوحة من لوحات السلسلة فى تكوين متتابع كالسيناريو لنفس الأماكن وذات البطلة العارية بحجمها الصغير فى أوضاع مختلفة، واستخدام الظلال للدلالة الرمزية على التلصص وعلى قهر الأمر الواقع بصورة قدرية، وفى اللوحة التى سماها أسطورة التكوين يتضح تأثير السينيتوغرافيا مرة أخرى فى

التعامل مع اللقطات المكبرة "closeup" لتصوير الجزء المكبر من الجسد الأنثوى، واللقطات المتوسطة لتصوير المنظر المحيط وقطع الجسد من ناحية وقرص القمر من ناحية أخرى كما يفعل المصور السينمائى فى تصوير اللقطة "Cadr" وفى مجموعة الأهرامات أيضًا يعمد الفنان إلى عدم إظهار قمة الهرم فى لوحاته بل يكتفى باستخدام اجدران شديدة الانحدار.

المناظر المرجعية

صنف آخر من المناظر التى رسمها الفنان، تمثل زوايا غامضة من معابد تطل على النهر كما نراها من معابد فيله التى نشاهد النهر من خلال النوافذ والفتحات ومن وراء صفوف الأعمدة، وعلى صفحة المياه الشاعرية والسماء الصحو، تسرح المراكب الشراعية فى ثنائيات إيقاعية ناعمة ـ سمى الفنان هذه المجموعة «النيل والرحيل» وسمى مجموعة أخرى بعنوان «المعبد» وهى تمثل مجموعة محدودة من الأعمدة العملاقة تتصل بدعامات أفقية مائلة (كسرات) ولعب فيها بالإضاءة الصناعية المؤكدة للكتل مع الحفاظ على الغموض العام للمنظر ـ وفى هذه المجموعة الأثرية من اللوحات ـ مجموعة النيل والرحيل من ناحية، ومجموعة المعبد من ناحية أخرى ـ يتضح بصورة مباشرة اعتماد الفنان على الفوتوغرافيا فى تكويناته المنظورية المركبة على خلاف المجموعات المنظورية السابقة الأكثر بساطة واختزالاً ورمزية، وفى لوحات المعبد بالذات، نجده يقلب منظور الرؤية فيرى الأسقف وتختفى الأرضيات التى لعبت دورًا محوريًا فى لوحات المناظر السابقة كلها.

صورة الإنسان فى أعمال مصطفى أحمد

يمكن تقسيم صورة الإنسان فى أعمال مصطفى أحمد إلى ست مجموعات واضحة هى :

أولاً : مجموعة البورتريه صور مصطفى أحمد نفسه كما صور رفيقة حياته سميرة مرات عديدة، فى رسمه لنفسه تتضح نظرته لذاته فى المرآة، وفى رسمه لسميرة يتضح موقعه من الموديل وفى كل الأحوال تتميز هذه اللوحات التى تبدأ منذ ١٩٥٧. وعبر الستينيات وحتى منتصف الثمانينيات بميله إلى الرسم عن الموديل الحى بصورة واقعية، على خلاف لوحاته الأخرى المعاصرة لفترة إنجازها، السمة الثانية هى ميله إلى إظلام الوجه والأجسام واختزال التفاصيل ووضعها على خلفيات مضيئة ـ كالتصوير الفوتوغرافى للوجوه فى عكس اتجاه الضوء ـ مع تأكيد ملامس السطح الخلفى الخشنة بعجائن اللون الزيتى السميكة وصياغة الموضوع المرسوم مع الخلفية «بباتينا» شفافة قاتمة لتوحيد الجو العام للوحة ثم خدش مناطق الظل بشفرة حادة فتلمع الحبيبات البارزة فى هذه المناطق بالضوء.

ثانيًا : مجموعة الشخوص المهمشة ضائعة فى فراغ شاسع فرادى أو ثنائيات وتعبر عن التصور القدرى للمكانة المتواضعة للإنسان فى الكون فى مواجهة المصير المحتوم وهى نظرة شرقية صوفية تضمر الكثير من الرمزية والتعبيرية . فهى ثنائيات ـ ذكر وأنثى فى أرديه واسعة وأذرعها فوق رؤوسها فى أوضاع كلاسيكية، وعلى درجة ميل إيزوميترية تثبتها على الأرض ظلال طويلة ممتدة كشخوص «دى كيريكو» وهما شخصان نمطيان يلعبان أدوارًا مختلفة على سطوح لوحاته، وأحيانًا نادرة يكونان فى حالة عناق أو يتحولان كالشرائح فى زوايا منظورية تؤكد هذا الإحساس، أو تتضاءل أحجامهم بصورة مفرطة فيصبحون مركزًا للإنتباه. وأحيانًا يتضح أثر الرياح العاتيه عليهم أو يتحولون إلى ما يشبه السيقان الجافة مستندة إلى جدار، ومرات قليلة لا يظهر من تلك الشخوص إلا جزء قليل من ظلها المطل على الأرض المضيئة من خلف الجدران دون أن نرى الشخص ذاته.

ثالثًا : مجموعة الشخوص العارية كاملة فى سلسلة الأميرة تنتظر ولوحة أسطورة التكوين، وهى المجموعة الوحيدة مع مجموعة البورتريه التى تحاكى النسب التشريحية الواقعية وألوان الأجسام الحية فى مجموعات تصويره للشكل الإنسانى.

رابعًا : مجموعة الشخوص كبيرة الحجم تتصدر أو تنفرد بالتكوين، محترقة أو متيبسة وكأن الشخوص قد عبئت فى صناديق للشحن من مكان إلى آخر ـ صناديق نصف شفافة تخفى أكثر مما تظهر فتحول الشخوص إلى مستطيلات حادة الزوايا كالكتل الحجرية ويعادل الفنان تكويناته بهذه الشخوص متوازية المستطيلات فى كل الأحوال بقرص القمر كاملاً أو مطلاً على اللوحة جزئيًا

من أعلى، ما عدا لوحة رسمها عام ١٩٦٦ سماها شخوص وشمس ٧٥ × ١٢٢ سم فيها شخوص مجردة كالأعمدة بلا ملامح تستقبل قرص الشمس المشتعل.

خامساً : مجموعة شخوص مذابة فى كتلة هلامية تهيم فى فراغ أثيرى: وهى شديدة التباين مع الشخوص الجامدة الصندوقية البنائية فهى تشبه الأشباح الطائرة المجنحة ربما جاءت بإلهام من ظهور السيدة العذراء فوق كنيسة الزيتون بالقاهرة القريبة من مكان سكن الفنان وهى معجزة رفعت من معنويات المصريين جميعًا إبان أزمة يونيو القاسية.

سادساً: مجموعة شخوص تتسم بقدر من الواقعية فى أوضاع رمزية تعبيرية: وأبرز الأعمال الممثلة لهذه المجموعة لوحة «المقاومة» التى رسمها الفنان عام ١٩٦٧. وتضم ثلاثة شخوص فى نفس الوضع والشكل والحركة والنظرة، فالشخص المرسوم ثلاث مرات يرمز إلى المصريين على خط القناة، رافعين أذرعهم فى إصرار على الثأر للهزيمة، شخوص قوية ممشوقة شامخة مملوءة بالإرادة والتحدى، رسمت الشخوص بملمس خشن رصين نحتى برونزى متكتلة نحتية ذراع المتوسط فيها تطول قرص الشمس فيصبح لها كالدرع للمحارب المغوار وتتلاحم الأجسام الثلاثة بصورة إيقاعية تؤكد حركة التقدم المتضامن، على مساحة من أرض الوطن بنفس اللون البرونزى الذى قدت منه الأجسام البطولية.

ومن هذه المجموعة أيضًا طائفة من الأعمال عن الحصاد والعمل فى الحقل تمثل فلاحات فى حالة غرس أو حصاد تنحنى إحداهن على المحصول كأنها «نوت» إلهة السماء الفرعونية تلمس الأرض بأقدامها وكفوفها، مخلفة مساحة كالبوابة بين جسدها المنحنى ومن فوقها قرص الشمس يتجلى ليبدد سحب الظلام ويضئ الكتلة النحتية للفلاحة فى وضع يشبه النصب التذكارى.

اللون عند مصطفى أحمد

اللون عند مصطفى أحمد عميق تأملى، مراوغ سواء فى طبيعة «البالته» اللونية أو القيم الظلية والدرجات اللونية. فى أسلوب تطبيق العجائن الملونة فى سطوح لوحاته، فهو كمصوّر له جذور كلاسيكية يهتم باللون المطبوع الذى يكتم الأسرار ويشح فى الإفصاح عن هويته.

يغلب على بالتة الفنان (أى مجموعته اللونية) عائلة الرماديات المشبعة بالأزرق والبرتقالى والطوبى من ناحية، والبنى المحروق الذى تتسلل فيه عروق اللون الطوبى مع قليل من الضوء الساخن.

فهو لا يعرف الأبيض الصافى أو أى لون مباشر، ولا يلجأ إلى تلوين مساحات بطبقة متجانسة كالدهان، بل يحرص على أن تحفل مساحاته الصغيرة والكبيرة بانسياب عروق لونية متداخلة.

يتضح من دراسة مجموعة الألوان الأثيرة لدى الفنان أنها مجموعة شمسية دافئة أحيانًا وقمرية باردة أحياناً أخرى. كما يتضح تخطيطه لضبط الدرجات الظلية وتوزيع الفاتح والقاتم، وبأنه يميل إلى استخدام الدرجات اللونية المطبوخة، فضلاً عن أنه يستخدم عجائن خشبية وخامات متنوعة لتحقيق ملامس للسطوح الخشنة التى تمثل ركيزة هامة فى أعماله الفنية، وقد سبق وأشرنا إلى منهج الفنان أحيانًا فى التلوين بعزل بعض الأجزاء وتلوين المساحات المكشوفة بالتبادل، فالفنان مصطفى أحمد أستاذ قدير وزاهد فى زخرف اللون وإبهاره ويتعامل معه - اللون - بقدر حاجته التعبيرية والرمزية وهذا يؤكد جذوره الكلاسيكية التى تحفل بالرسم وبالظلال أكثر من اهتمامها باللون، كما أن اللون عنده صباغى أكثر منه تلوينى فهو يتحكم فى ضبط الأوزان بطبقات شفافة من غسيل اللون مع الزيت ثم يكشف بشفرة حادة المساحات التى يرغب فى إسقاط الضوء عليها، وإن أردنا اختصار المجموعات اللونية الأثيرة لدى الفنان نقول اللون النحاسى واللون الأزرق.

موضوعات الأعمال الفنية لمصطفى أحمد

أتاحت لى الزيارات المتكررة لمرسم الفنان ومطالعة أوراقه فرصة لقراءة قوائم عديدة بأعماله المعروضة فى معارض مختلفة(*) منها تبين لى إهتمام الفنان بموضوعات العمل التى يمكن تصنيفها إلى موضوعات وطنية وأخرى عن النوبة وعن النيل وعن العمل وعن الأساطير وعن عناصر بيئية.

تلخص تلك الصنوف والنوعيات من اللوحات ما اعتمل فى عقل وضمير وعاطفة الفنان القدير مصطفى أحمد وخياله الهادئ ومشاعره الوطنية وموقفه الإنسانى.

كان صاحب رسالة يشعر بمسئوليته عنها ولذا فإن أى عمل أوكل إليه كان يؤديه بكفاءة ودقة



وإخلاص. فى شبابه المبكر وعقب تخرجه فى كلية الفنون الجميلة بأربع سنوات، كان يتنبأ بما يريده من نفسه كفنان، فكتب بعنوان «أريد صورتى» :

أريد صورتى أن تكون تمامًا كالسيمفونية خالصة غارقة فى الجمال فى الأصالة والابتكار والقيم الفنية السليمة متزنة ولها لون ونغم مسيطر عليها، أما المضمون فيكون بسيطًا رائقًا كالماء الصافى بعيدة كل البعد عن المؤثرات الخارجية الرديئة.

موسيقى العين خطوط وألوان ومساحات ويكفى هذا . وهذا هو قمة الكمال فى الفن «التجريد»[1].

أو ليس هذا هو الحلم الأثيرى لكل فنان ؟

كانت آماله محلقة ناحية التجريد الخالص الذى تتفاعل فيه موسيقى الخطوط والألوان والمساحات باعتبار ذلك قمة الكمال. ولكن تزاحم العواطف والأحاسيس والقراءات والهواجس حالت دون التخلص من ملامح تعبيرية ورمزية وسيريالية وميتافيزيقية هيمنت على وجدانه مدى حياته. وحقق بها فى مرحلة الستينيات خاصة فتحًا خاصًا به فى الفن المصرى فقد «حامت حوله الشموس القديمة والسحب القديمة بظلمتها ورؤاها وأضوائها، وركضت فرسان المطر فى الليل البطئ، وحدقت عيناه فى دائرة الأفق وهى تضيق، وحلم بزهرة تتهادى فوق سديم»[2].

مصطفى الرزاز



(*) قائمة بلوحات الفنان مصطفى أحمد مصطفى وعددها أربعون لوحة زيتية للمعرض المقام بأكاديمية الفنون فى روما، نوفمبر ١٩٩٤ ـ قائمة الأعمال المرسلة للمعرض الذى أقيم بالمركز المصرى بباريس ويضم ٣٠ لوحة عام ١٩٩٢، قائمة بأعمال الفنان التى عرضت بقاعة أكسترا فى أبريل ـ مايو ١٩٩٧.
قائمة بأعمال الفنان التى عرضت فى قاعة أثينا عام ١٩٩٨ وهى سبعة أعمال.
بيان باللوحات التى عرضهاالفنان ببينالى الإسكندرية فى الستينيات (أربعة أعمال).
بيان باللوحات التى عرضها الفنان بقاعة بيكاسو بالزمالك (٣ لوحات).
بيان باللوحات التى عرضها الفنان فى الجناح المصرى ببينالى فينيسيا عام ١٩٦٦ (ست لوحات).
فاتورة موجهة للإدارة العامة للفنون الجميلة والمتاحف، لجنة المقتنيات ، عام ١٩٦٦.

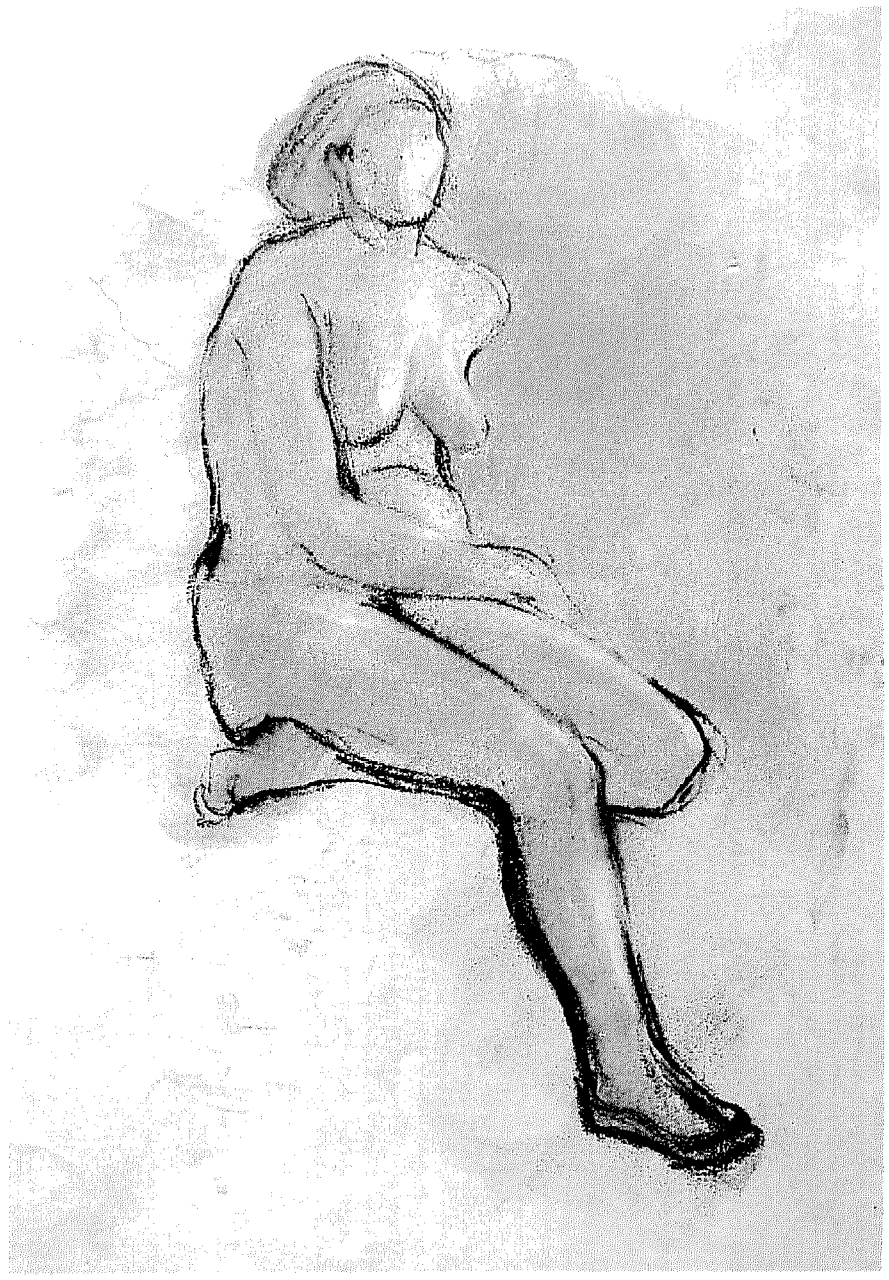
(١) ورقة كتب فيها الفنان بخط يده خواطره عن ماذا يريد لصورته أن تكون بتاريخ ١٩٥٨/١٢/١٣.

(٢) ورقة صغيرة جدًا ٦ × ١٣,٥ سم سجل فيها الفنان خواطره بصورة شاعرية ـ بدون تاريخ.

اللوحات

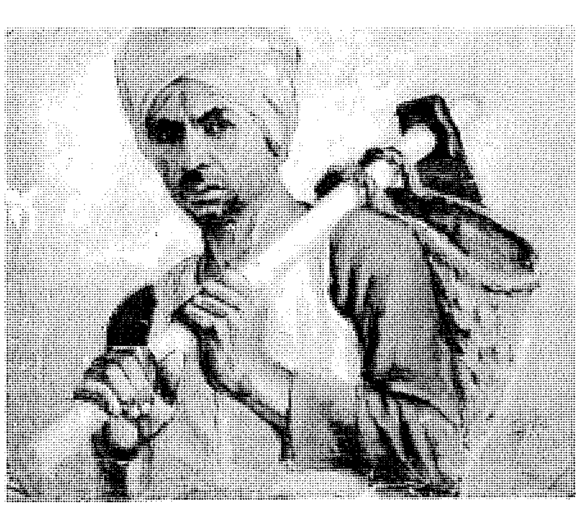
٢ ـ لوحة : «بورتريه لسيدة» ـ رسمت عام ١٩٥١ بألوان زيتية على قماش ـ فى مرحلة الدراسة ـ مساحتها ٤٨ × ٦٦ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

2. "A Lady's Portrait", 66 × 48 cm oil on canvas painted in 1951 during the college years, Dr Samira Abu Zeid's collection.



١ ـ ب ـ لوحة : «دراسة عارى» ـ رسمت فى مرحلة الدراسة فى فترة الخمسينيات بألوان باستيل وفحم نباتى على ورق ـ مساحتها ١٩,٥ × ٢٩سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

1. b - "A Study of the Nude", 29 × 19.5 cm pastel and charcoal on paper drawn in 1950 s during the artist's college years; Dr Samira Abu Zeid's collection.



١ ـ أ ـ لوحة : «دراسة لفلاح» ـ رسمت فى مرحلة الدراسة فى الخمسينيات (١٩٥١ غالبًا) بألوان زيتية على قماش ـ مساحتها ٦٥ × ٥٣,٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

1. A - "A Study of a Farmer", 53.5 × 65 cm oil on canvas produced in 1950s (circa 1951), collection of Dr D Samira Abu Zeid.



٥ ـ لوحة : «دراسة لموديل عارى» ـ رسمت عام ١٩٥٤ بفحم نباتى على ورق ـ مساحتها ٤٨,٥ × ٦٠ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

5. "A Study of A Nude Model", 60 × 48.5cm charcoal on paper produced in 1954, collection of Dr Samira Abu Zeid.

٤ ـ لوحة : «دراسة لسيدة جالسة» ـ رسمت عام ١٩٥٣ غالبًا (فى مرحلة الدراسة) بقلم فحم على ورق ـ مساحتها ٥٧ × ٦٧ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

4. "A Study of A Sitting Lady", 67 × 57cm charcoal on paper produced during the college years (circa 1953), collection of Dr Samira Abu Zeid.

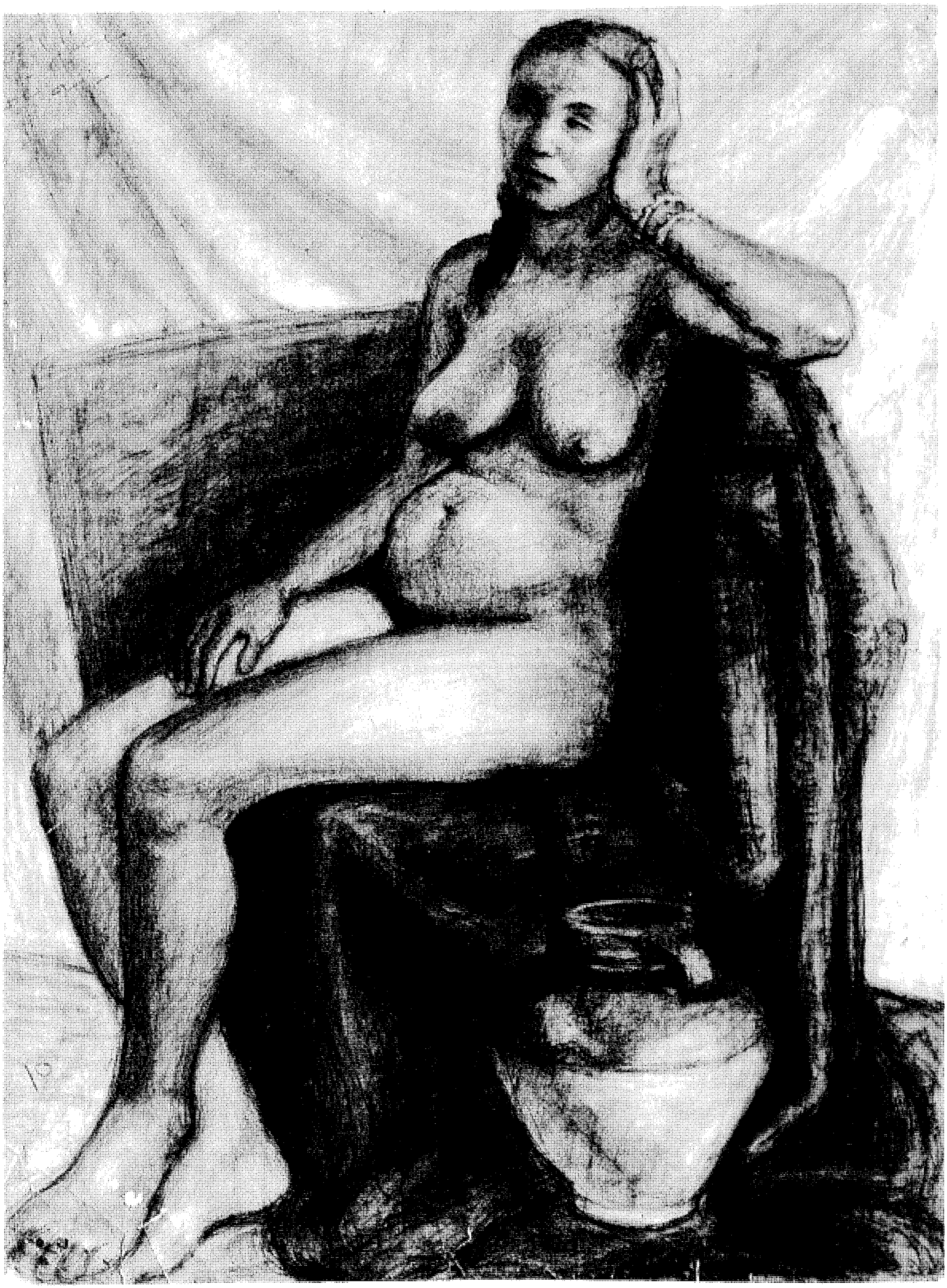
٣ ـ لوحة : «دراسة بورتريه لسيدة» ـ رسمت عام ١٩٥٣ (غالبًا) بألوان زيتية على قماش ـ مساحتها ٣٣,٥ × ٣٠,٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

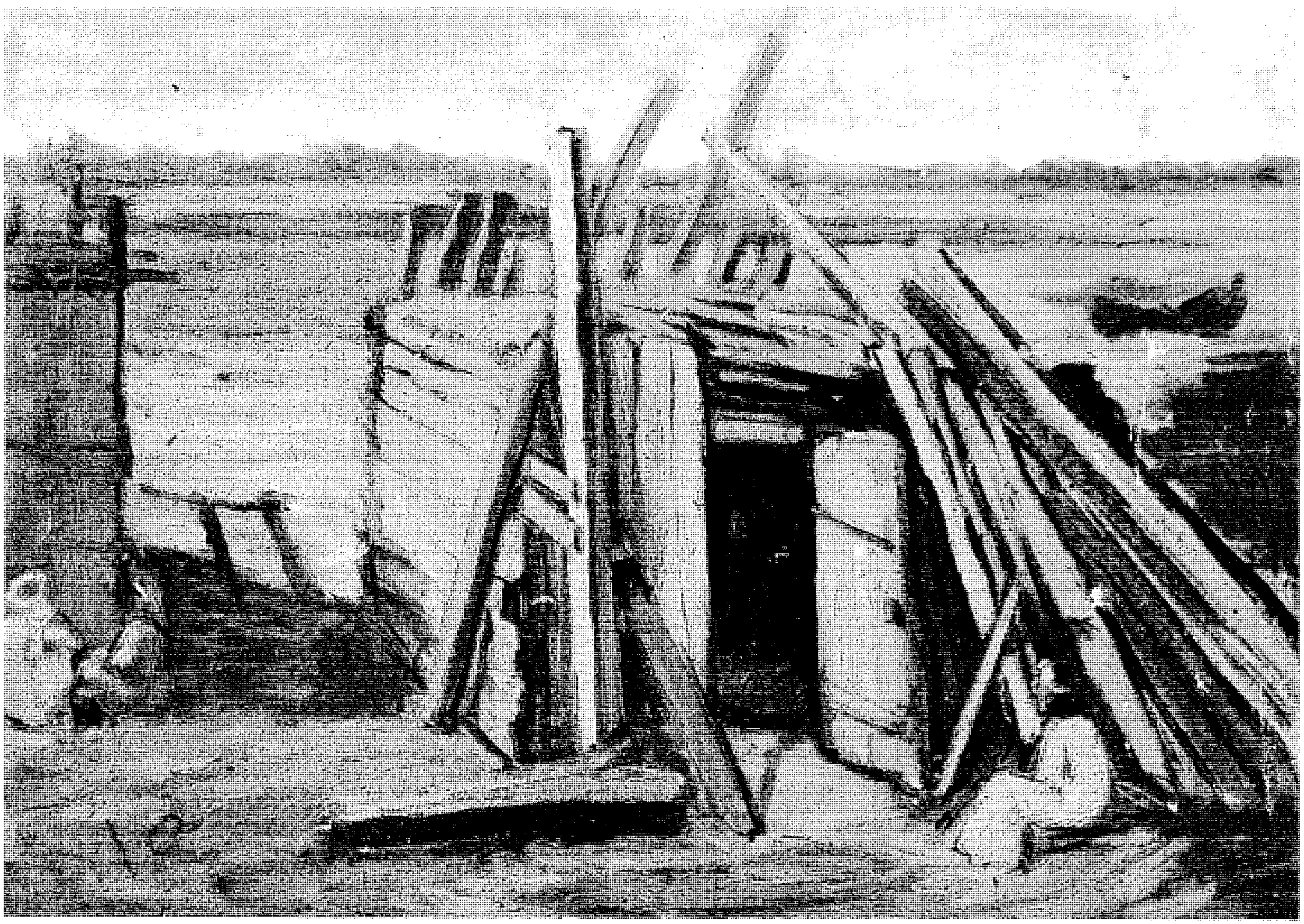
3. "A Study of a Lady's Portrait", 30.5 × 33.5 cm oil on canvas (circa1951), collection of Dr Samira Abu Zeid.





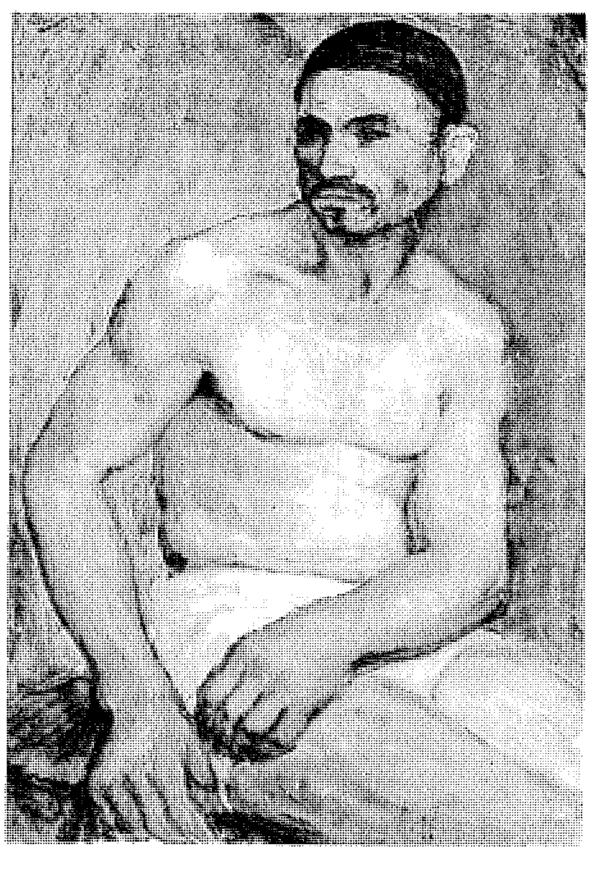






٨ ـ لوحة : «منظر نيلى» ـ رسمت فى مرحلة الدراسة فى الخمسينيات بألوان زيتية على قماش ـ مساحتها ٥١ × ٣٨ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

8. "A Nile View", 38 × 51cm oil on canvas painted in 1950s during the college years, Dr Samira Abu Zeid's collection.



٧ ـ لوحة : «دراسة عن موديل» ـ رسمت عام ١٩٥٤ بألوان زيتية على قماش ـ مساحتها ٥٣ × ٧٣ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

7. "A Study of A Model", 73 × 53 cm oil on canvas painted in 1954, Dr Samira Abu Zeid's collection.

٦ ـ لوحة : «دراسة عارى» ـ رسمت عام ١٩٥٤ بفحم نباتى على ورق ـ مساحتها ٥٥ × ٧٠ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

6. "A Study of a Nude", 70 × 55 cm charcoal on paper created in 1954, collection of Dr Samira Abu Zeid.

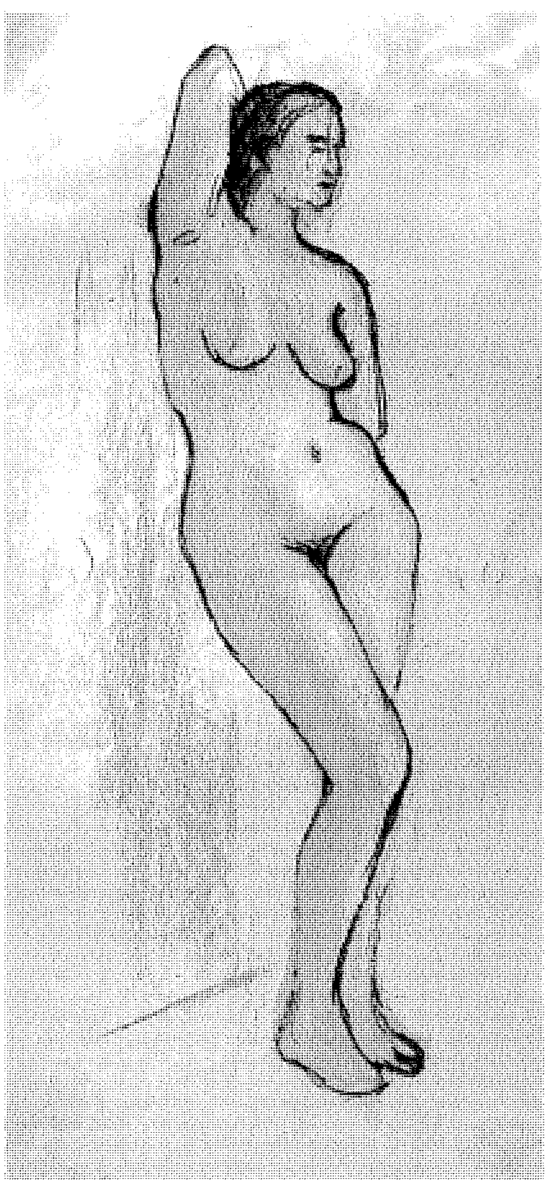
١٠ ـ لوحة : «دراسة عارى» ـ رسمت فر
مرحلة الدراسة بالخمسينيات بألوان زيتيا
على قماش ـ مساحتها ٣٢ × ٤٤ سم .
مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

10. "A Study of a Nude", 44 × 32 cm
oil on canvas painted during the
college years in 1950s, Dr Samira
Abu Zeid's collection.



٩ ـ لوحة : «بورتريه» ـ رسمت فى مرحلة
الدراسة بكلية الفنون الجميلة فى
الخمسينيات ـ مساحتها ٤٤ × ٣١ سم ـ
مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

9. "A Portrait", measuring 31 × 44 cm produced during college years in the 1950s, Dr Samira Abu Zeid's collection.



١١ ـ لوحة : «دراسة عن موديل عارى» ـ
رسمت فى الخمسينيات بألوان باستيل
وفحم على ورق ـ مساحتها ١٤,٧ × ٣٢,٥
سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

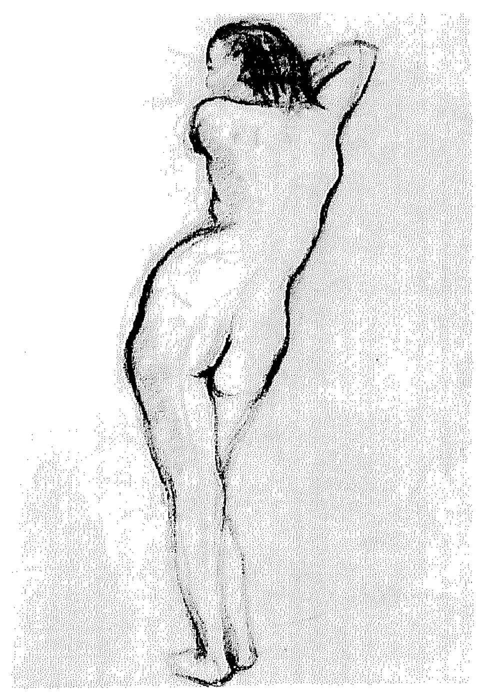
11. "A Study of A Nude Model", 32.5 × 14.7cm pastel and charcoal on paper produced in 1950s, Dr Samira Abu Zeid's collection.





١٤ ـ لوحة : «عروس مصرية» ـ رسمت عام ١٩٦٠ بألوان زيتية على خشب ـ مساحتها ٥٤ × ٤٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

14. "An Egyptian Bride" (the painter's wife), 45 × 54cm oil on wood painted in 1960, Dr samira Abu Zeid's collection.



١٣ ـ لوحة : «منظر بالقلعة» ـ رسمت عام ١٩٥٧ بألوان زيتية على قماش ـ مساحتها ٤٧,٥ × ٧١ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

13. "A Citadel Scene", 71 × 47.5 cm oil on canvas produced in 1957, Dr. Samira Abu Zeid's collection.

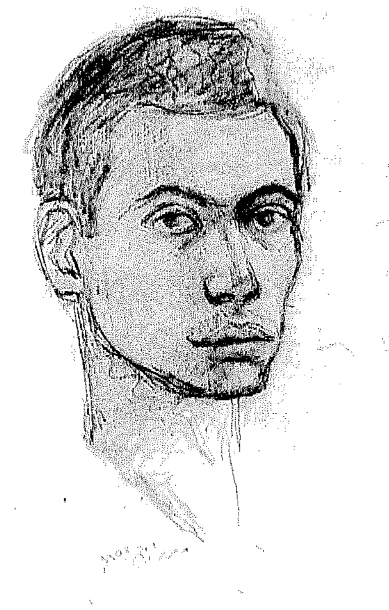
١٢ ـ لوحة : «دراسة عن موديل» ـ رسمت فى مرحلة الدراسة بالخمسينيات بقلم كونتيه على ورق ـ مساحتها ١٨ × ٣٠ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

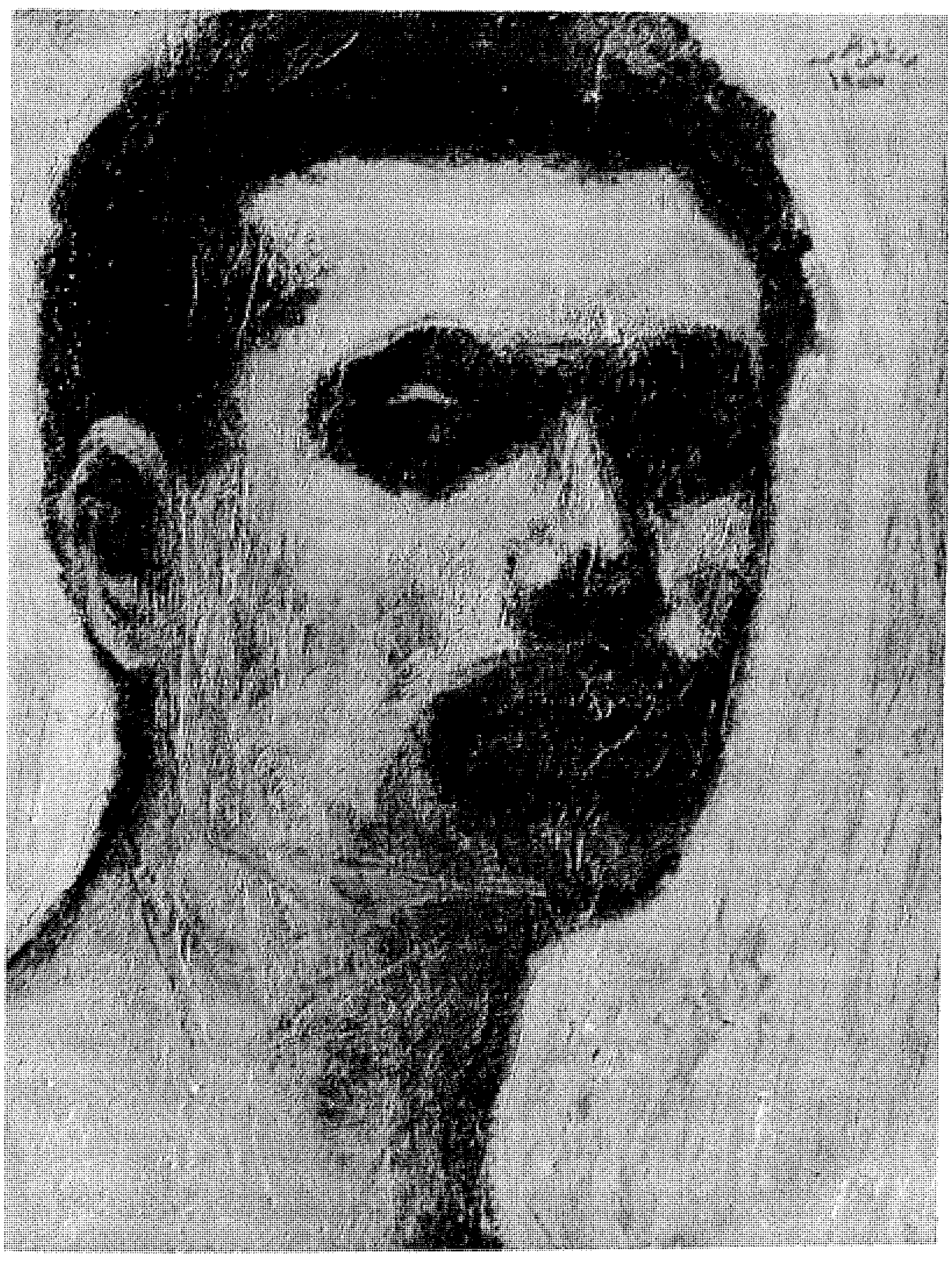
12. "A Study of A Model", 30 × 18 cm Conte on paper drawn during the college years in 1950s, Dr. Samira Abu Zeid's collection.



١٦ ـ لوحة : «بورتريه شخصى للفنان بريشته» ـ رسمت عام ١٩٥٣ بقلم رصاص على ورق ـ مساحة الرسم ١١ × ٢١ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

16. "A Self-Portrait", 21 × 11cm pencil on paper drawn in 1953, Dr Samira Abu Zeid's collection.





١٥ ـ لوحة : «صورة الفنان الشخصية» ـ رسمت عام ١٩٥٧ بألوان زيتية على قماش ـ مساحتها ٣١,٥ × ٤٠ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

15. "A Self-Portrait", 40 × 31cm oil on canvas painted in 1957, Dr Samira Abu Zeid's collection.



١٧ ـ لوحة : «بورتريه لسيدة» ـ رسمت عام ١٩٦١ بألوان زيتية على قماش ـ مساحتها ٨٦ × ٥٦ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

17. "A Lady's Portrait", 56 × 86 cm oil on canvas painted in 1961, Dr Samira Abu Zeid's collection.



١٨ ـ لوحة : «بورتريه» ـ رسمت عام ١٩٦٢ بألوان زيتية على سيلوتكس ـ مساحتها ٩٠ × ٦١ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

18. "A Portrait", 61 × 90 oil on Celotex painted in 1962, Dr Samira Abu Zeid's collection.

٢٠ ـ لوحة : «بورتريه للفنان سعد عبد الوهاب» ـ رسمت عام ١٩٥٢ بفحم نباتى على ورق ـ مساحتها ٢٤,٥ × ٣٣ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

20. "A Portrait of Artist Saad Abdul Wahab", 33 × 24.5 cm charcoal on paper drawn in 1952, Dr Samira Abu Zeid's collection.





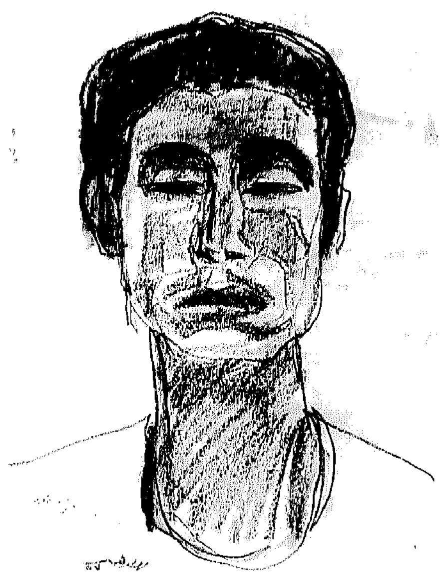
٢١ ـ لوحة : «بورتريه للفنان حسن سليمان» ـ رسمت (حوالى) عام ١٩٥٤ بفحم نباتى على ورق ـ مساحتها ٢٨ × ٣٨ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

21. "A Portrait of Artist Hassan Suliman", 38 × 28cm charcoal on paper produced in (circa) 1954, Dr Samira Abu Zeid's collection.

٢٢ ـ لوحة: «بورتريه للمثال جمال السجينى» ـ رسمت عام ١٩٥٤ بفحم نباتى على ورق ـ مساحتها ٢٨,٥ × ٣٦ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

22. "A Portrait of Sculptor Gamal el-Sigeni", 6 × 28.5cm charcoal on paper produced in (circa) 1954, Dr Samira Abu Zeid's collection.



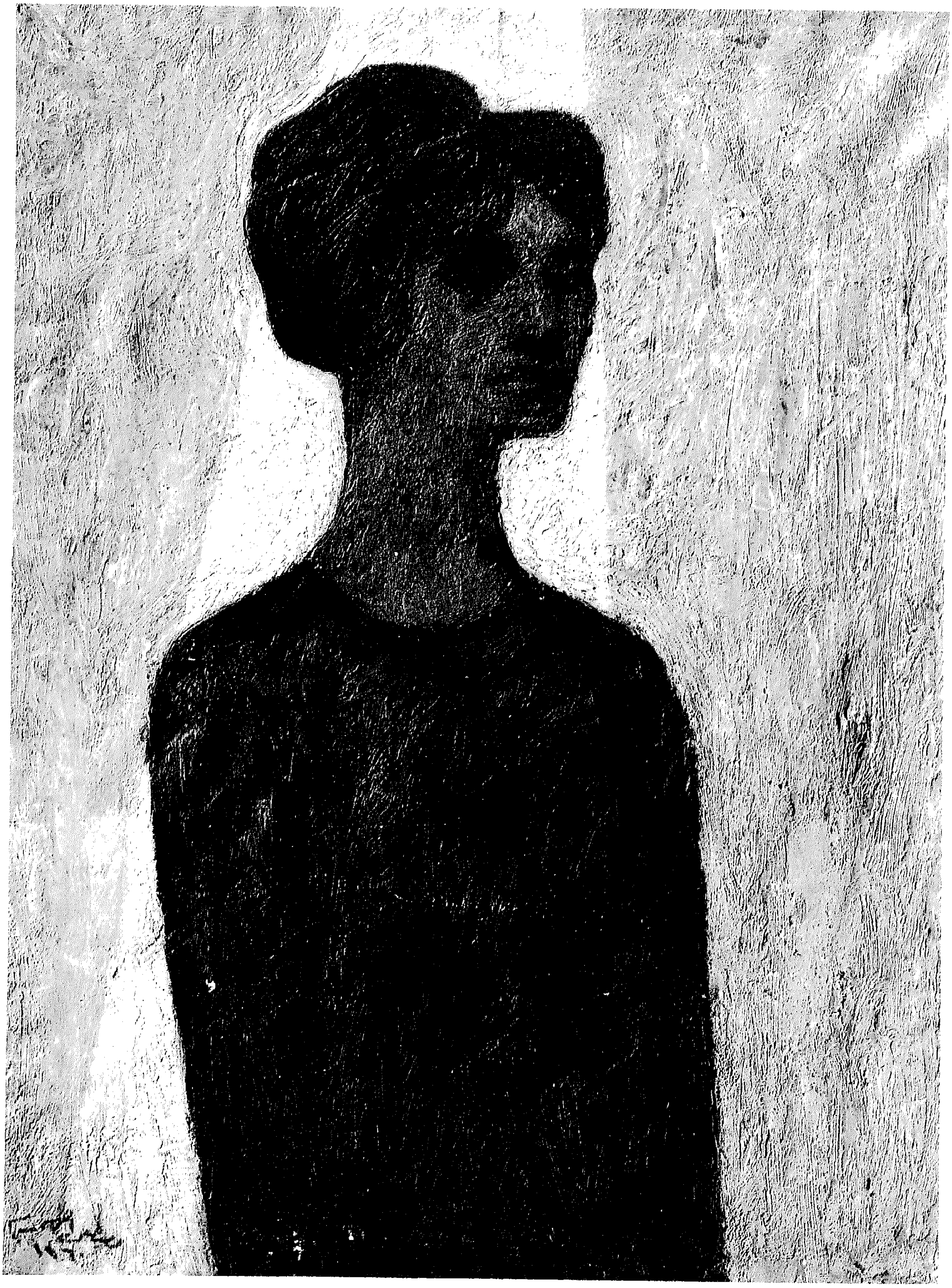


٢٣ ـ لوحة: «بورتريه للفنان صبحى الشارونى» ـ رسمت عام ١٩٥٧ بقلم كونتيه على ورق ـ مساحتها ٢١ × ٣٤ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

23. "A Portrait of Art Critic Sobhy el-Sharuny", 34 × 21cm Conte on paper drawn in 1957, Dr Samira Abu Zeid's collection.

١٩ ـ لوحة : «سمراء» ـ رسمت عام ١٩٦١ بألوان زيتية على قماش ـ مساحتها ٦٦ × ٩٠ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

"Swarthy", 90 × 66 cm oil on vas painted in 1961, Dr Samira u Zeid's collection.







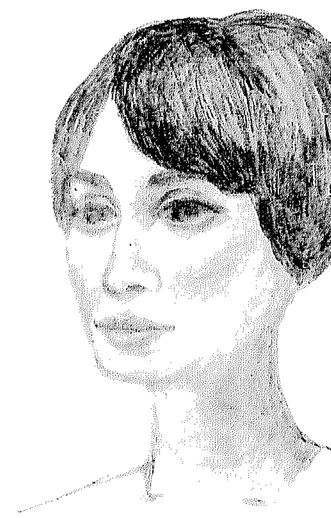
٢٥ ـ لوحة : «بورتريه للفنان إيهاب شاكر» - رسمت عام ١٩٥٧ بقلم كونتيه على ورق - مساحتها ٢٣,٥ × ٣٢ سم - مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

25. "A Portrait of Artist Ihab Shakar", 32 × 23.5cm Conte on paper in (circa) 1957, Dr Samira Abu Zeid's collection.



٢٦ ـ لوحة: «بورتريه للأستاذة زينب السعودى» ـ رسمت عام ١٩٦٠ بقلم رصاص على ورق ـ مساحتها ٢٣ × ٣٣ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

26. "A Portrait of Mrs Zeinab el-Saudi", 33 × 23 cm pencil on paper drawn in 1960, Dr Samira Abu Zeid's collection.



٢٩ ـ لوحة : «بورتريه زوجة الفنان» ـ رسمت عام ١٩٦٥ بقلم رصاص على ورق - مساحتها ٢١× ٣٤ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

29. "A Portrait of the Painter's Wife", 34cm × 21cm pencil on paper drawn in 1965, Dr Samira Abu Zeid's collection.

٢٧ ـ لوحة: «بورتريه لسيدة» ـ رسمت عام ١٩٦٠ (غالبًا) بقلم كونتيه على ورق - مساحتها ٢٤ × ٣١,٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

27. "A Lady's Portrait", 31.5 × 24 cm Conte on paper in (circa) 1960, Dr Samira Abu Zeid's collection.

٢٤ ـ لوحة: «بورتريه للفنانة فاطمة العرارجى» - رسمت حوالى عام ١٩٥٧ بقلم كونتيه على ورق ـ مساحتها ١٧ × ٢٤ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

24. "A Portrait of Artist Fatma el-Arargi", 24 × 17cm Conte on paper produced in (circa) 1957, Dr Samira Abu Zeid's collection.



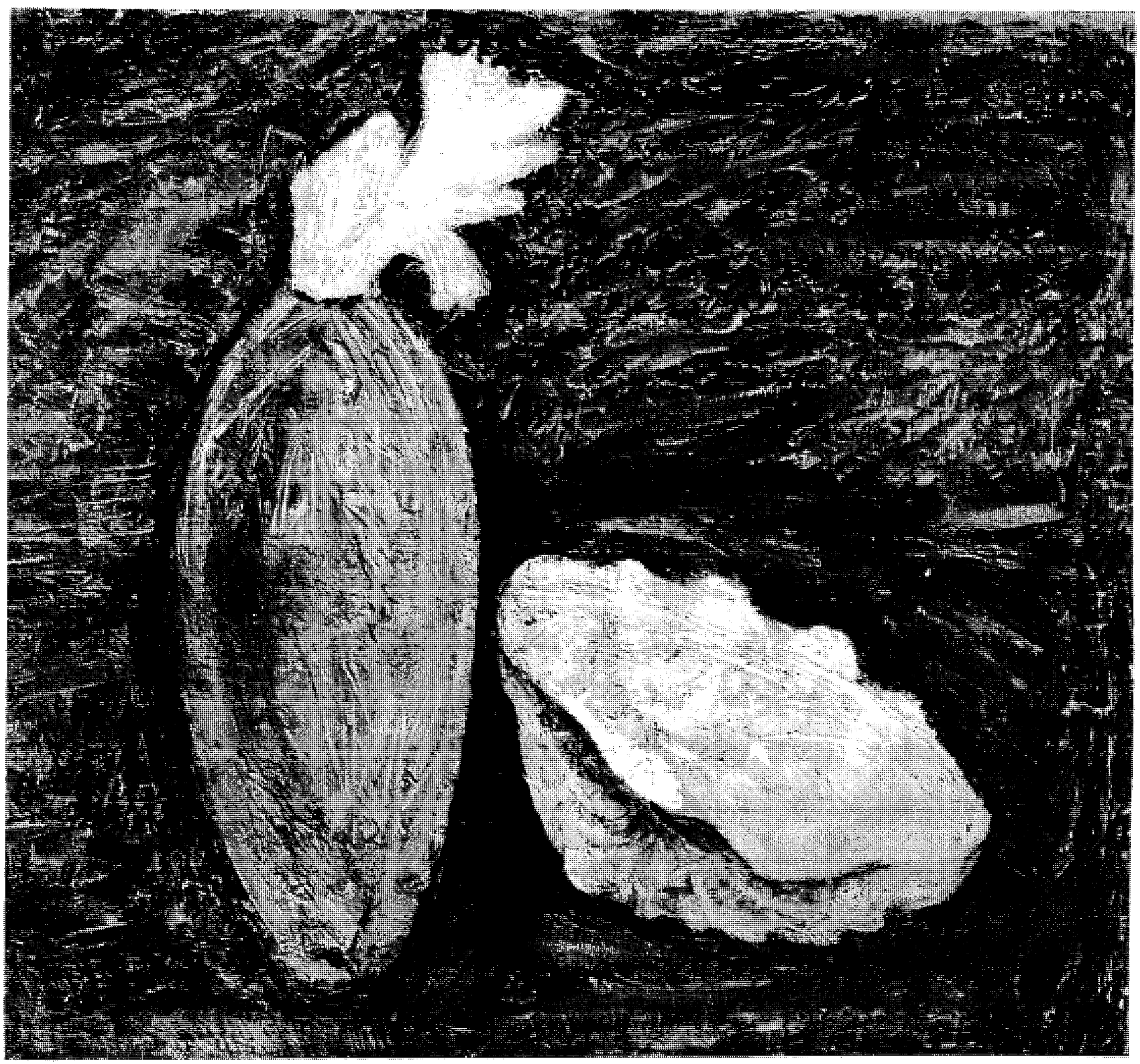


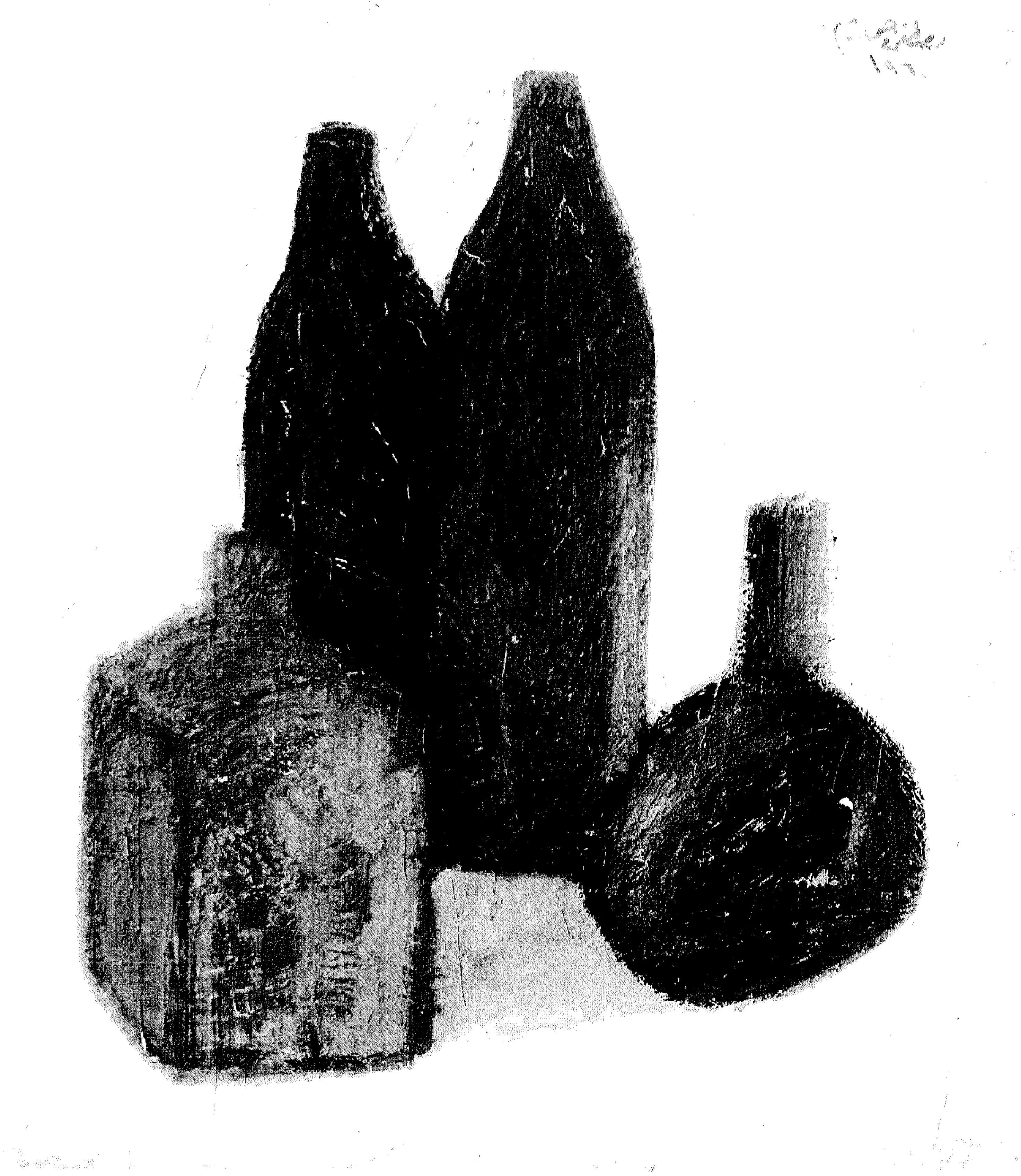
٢٨ ـ لوحة : «بورتريه زوجة الفنان» ـ رسمت عام ١٩٦٠ بفحم نباتى على ورق ـ مساحتها ٢٠ × ٢٧,٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

28. "A Portrait of the Painter's Wife", 27.5 × 20cm charcoal on paper produced in 1960, Dr Samira Abu Zeid's collection.

٣٠ ـ لوحة : «طبيعة صامتة» ـ رسمت عام ١٩٧٠ (غالبًا) بألوان زيتية على خشب ـ مساحتها ٤٥ × ٥٠ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

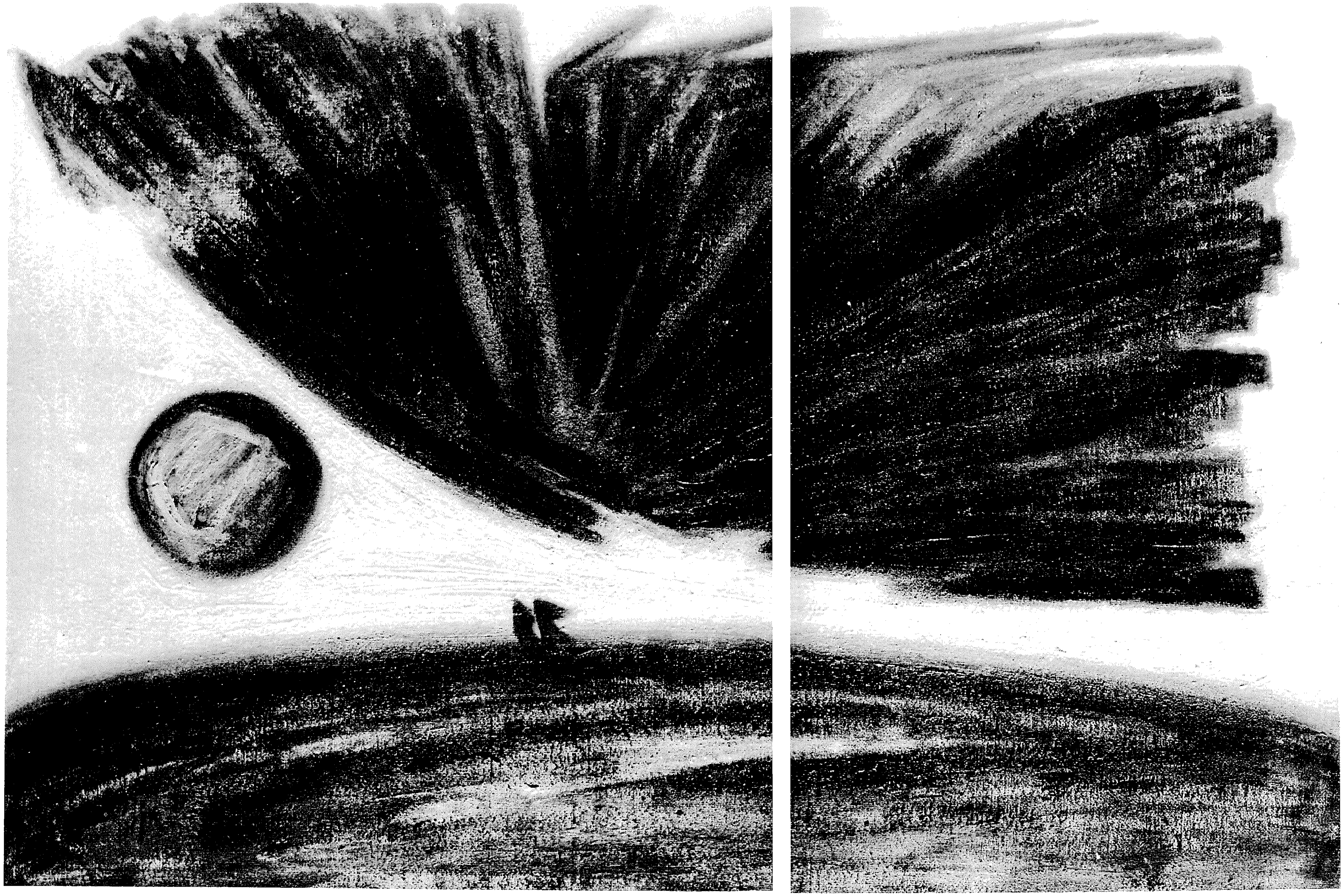
30. "A Stillife", 50 × 45cm oil on wood painted in (circa) 1970, Dr Samira Abu Zeid's collection.





31. "A Stillife - Vials", 54.5 × 46 cm oil on wood painted in 1960, Dr Samira Abu Zeid's collection.

٣١ ـ لوحة : «طبيعة صامتة» (القوارير) ـ رسمت عام ١٩٦٠ بألوان زيتية على خشب ـ مساحتها ٤٦ × ٥٤,٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

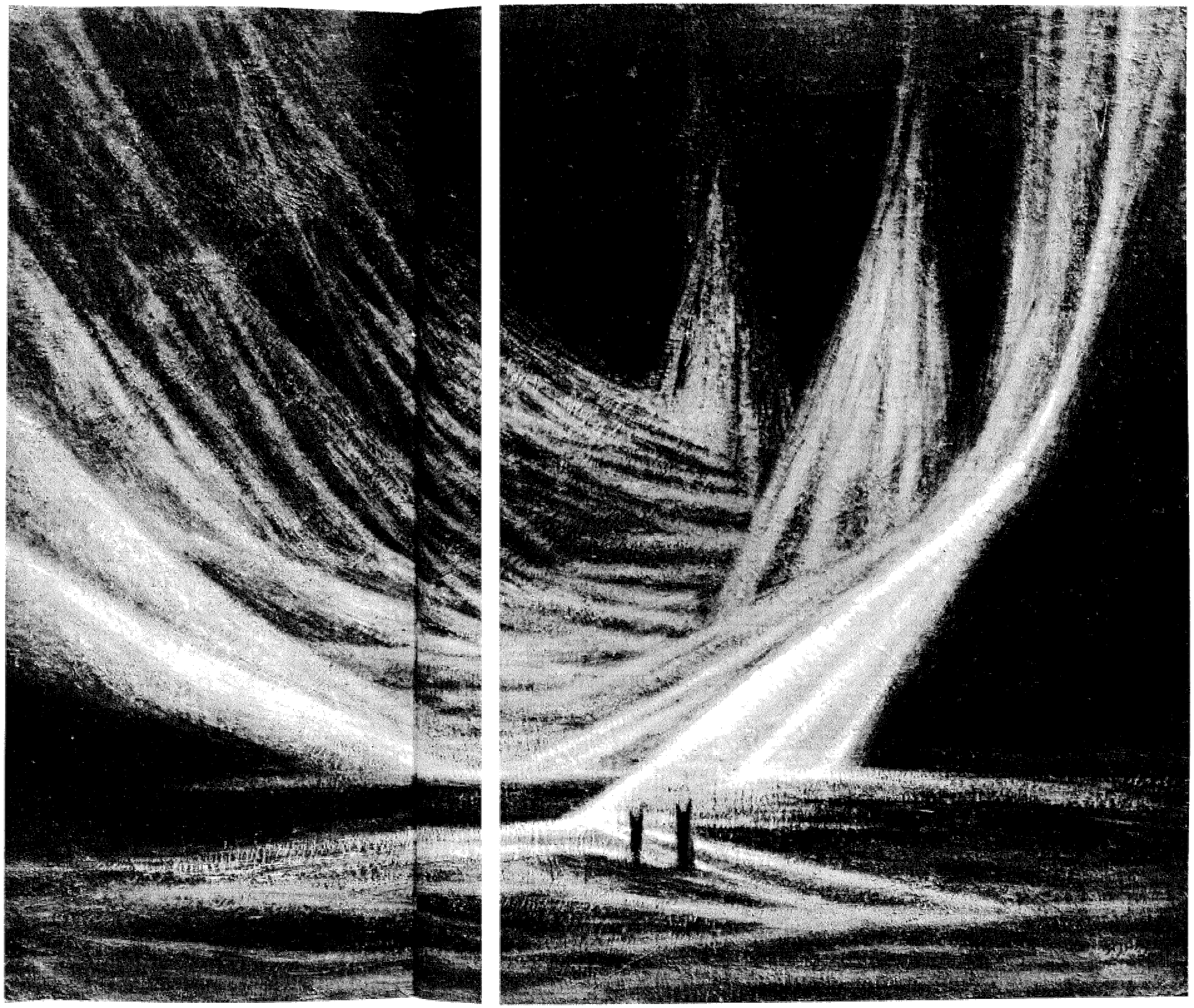


٣٣ ـ لوحة : «خسوف القمر» ـ رسمت عام ١٩٧٣ بألوان زيتية على سيلوتكس ـ مساحتها ١٢٢ × ٨٤ سم ـ مجموعة مركز القاهرة الدولى للمؤتمرات.

33. "Moon Eclipse", 84 × 122cm oil on Celotex painted in 1973, collection of the Cairo International Conterences Centre.

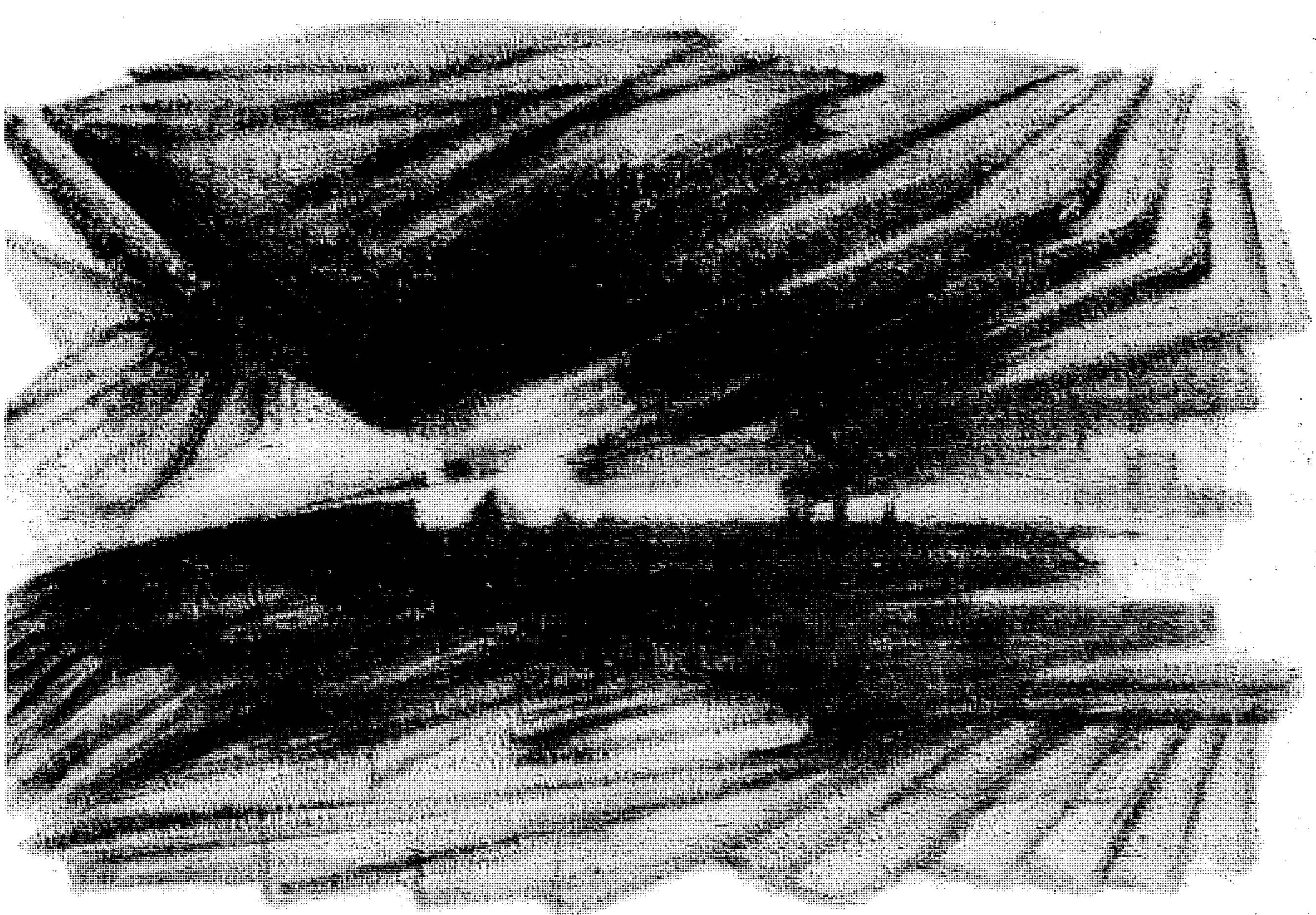
٣٢ ـ لوحة : «انسكاب النور» ـ رسمت عام ١٩٦٢ بألوان زيتية على سيلوتكس ـ مساحتها ١٠١ × ١٢٢,٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

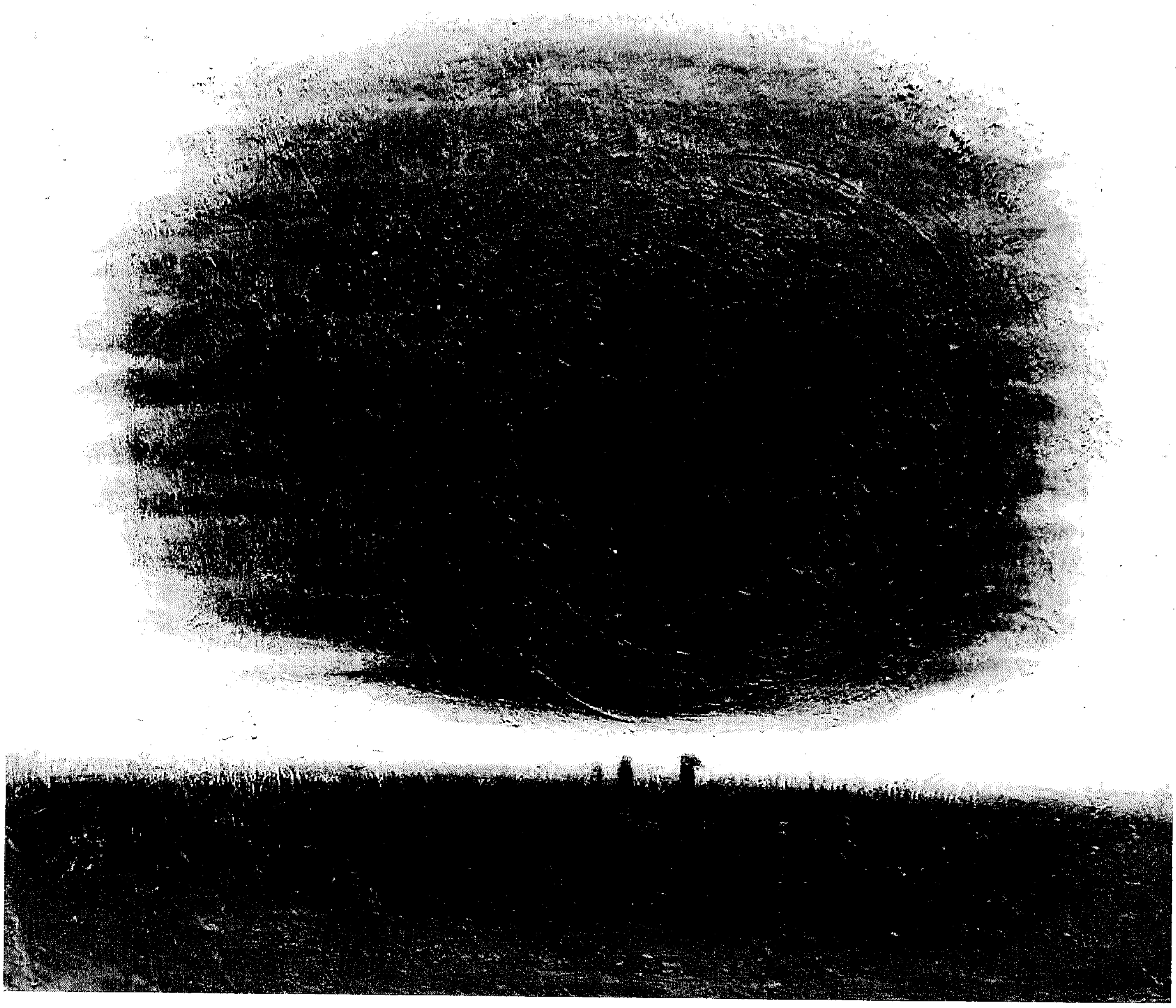
32. "Flow of Light", 122.5 × 101 cm oil on Celotex painted in 1962, Dr Samira Abu Zeid's collection.



٣٤ ـ لوحة : «عالم الغروب» ـ رسمت عام ١٩٦٩ بألوان زيتية وعجائن على خيش ـ مساحتها ١٥١ × ١٠٠ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

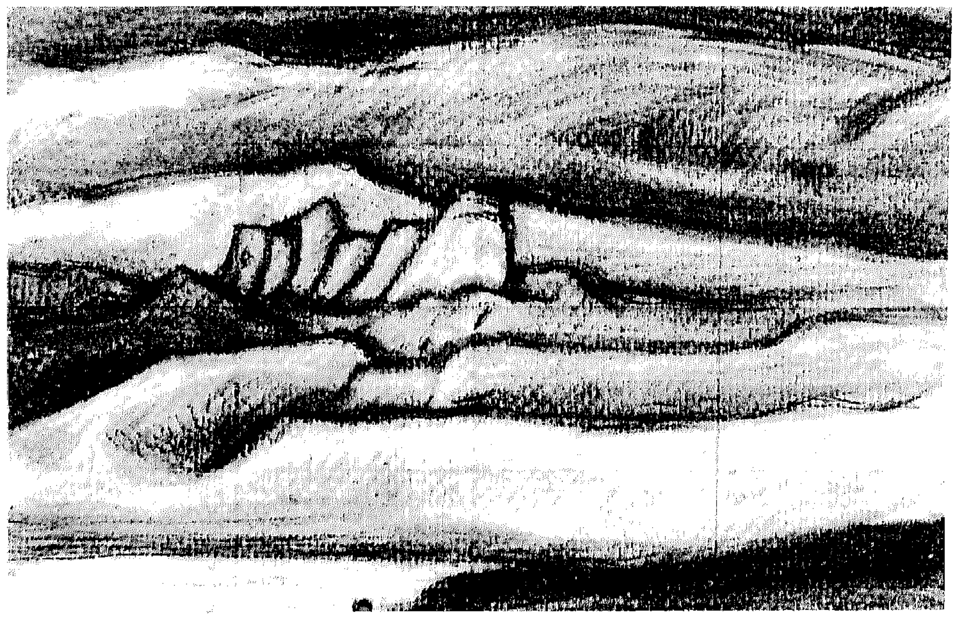
34. "The Realm of Sunset", 100cm × 151 oil and paste on canvas, Dr Samira Abu Zeid's collection.

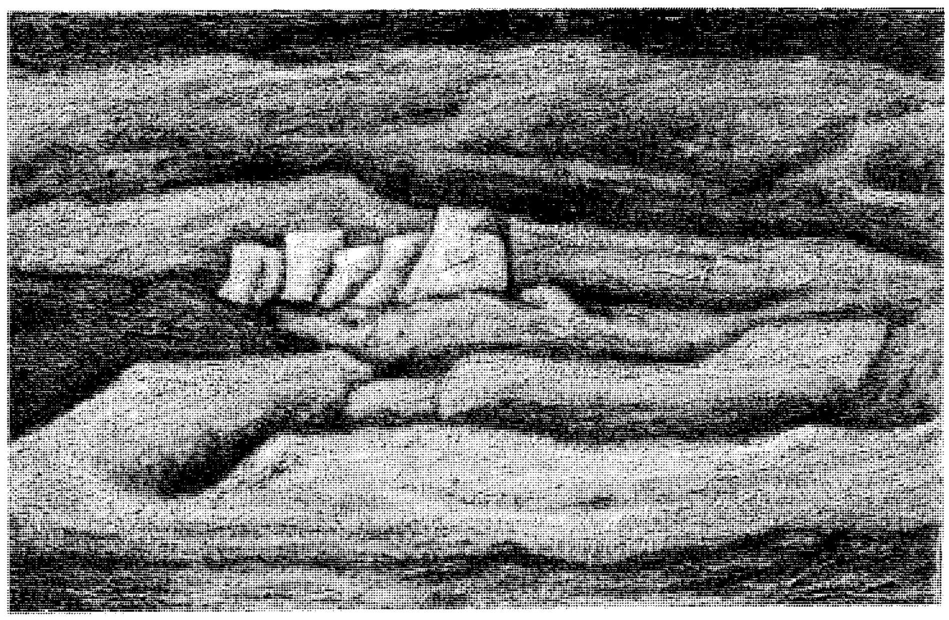




٣٥ ـ لوحة : «سحابة سوداء» ـ رسمت عام ١٩٦٨ بألوان زيتية على خشب ـ مساحتها ٦٩ × ٦٣ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

35. "A Black Cloud", 63 × 69cm oil on wood painted in 1968, Dr Samira Abu Zeid's collection.



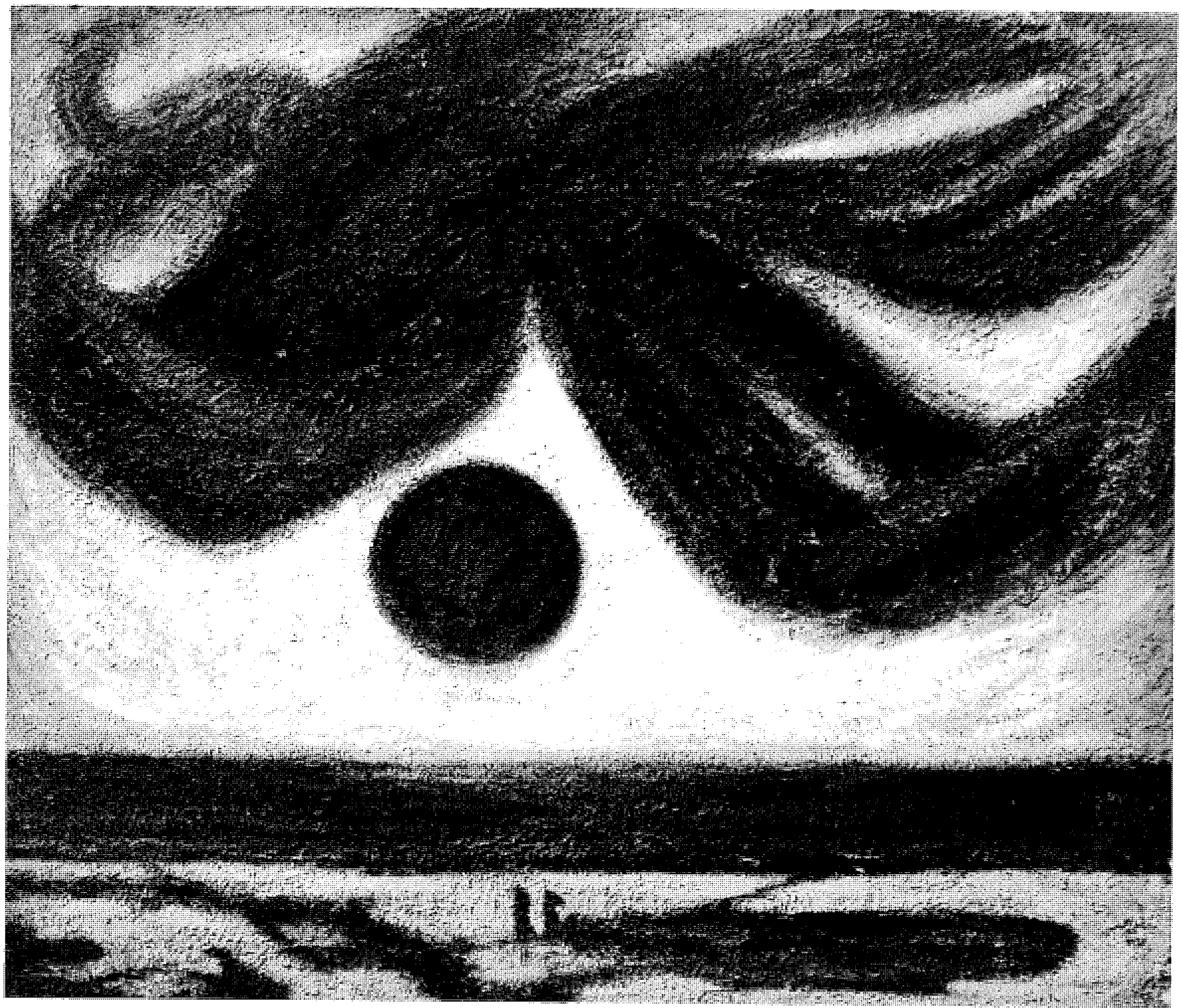


٣٦ ـ ب ـ لوحة : «من وحى القرنة»
(اسكتش) ـ رسمت عام ١٩٦٤ بفحم نباتى
على كرتون ـ مساحتها ٢١ × ١٣,٥ سم ـ
مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

36. B - "Inspired by Gurna" (Sketch), 13.5 × 21 cm charcoal on pasteboard produced in 1964; Dr Samira Abu Zeid's collection.

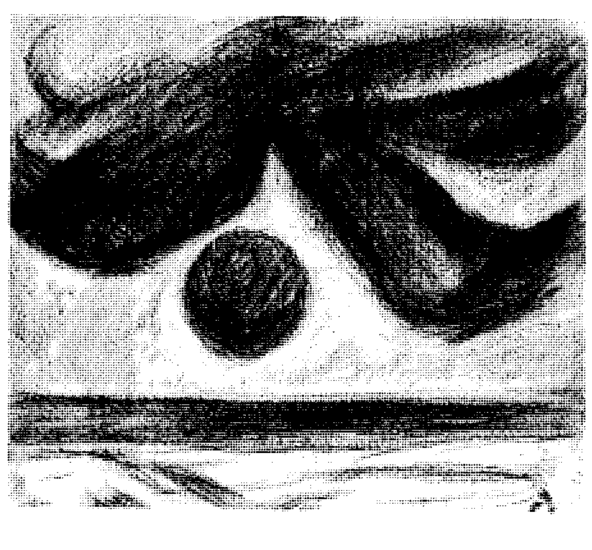
٣٦ ـ جـ ـ لوحة : «من وحى القرنة» ـ رسمت
عام ١٩٦٤ بألوان زيتية على سيلوتكس ـ
مساحتها ٨١ × ٥٣ سم ـ مجموعة مركز
القاهرة الدولى للمؤتمرات.

36. C - "Inspired by Gurna", (Sketch), 53 × 81 cm oil on Celotex created in 1964; collection of the International Cairo Conferences Centre.



٣٦ ـ لوحة : «كسوف» ـ رسمت عام ١٩٦٩ بألوان زيتية وعجائن على سيلوتكس ـ مساحتها ٨٥ × ٩٧ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

36. "Eclipse", 98 × 85 oil and paste on Celotex painted in 1969, Dr Samira Abu Zeid's collection.

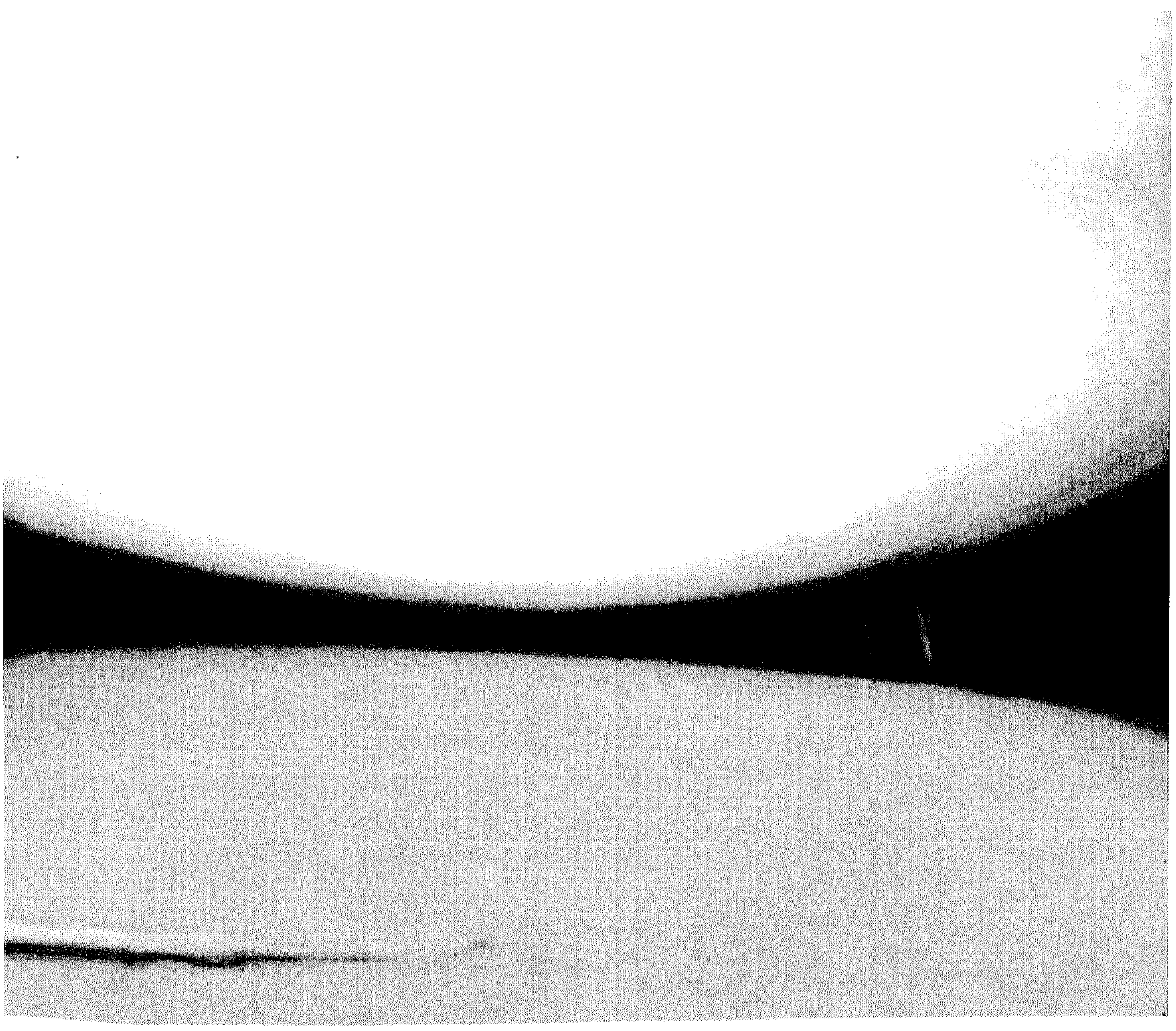


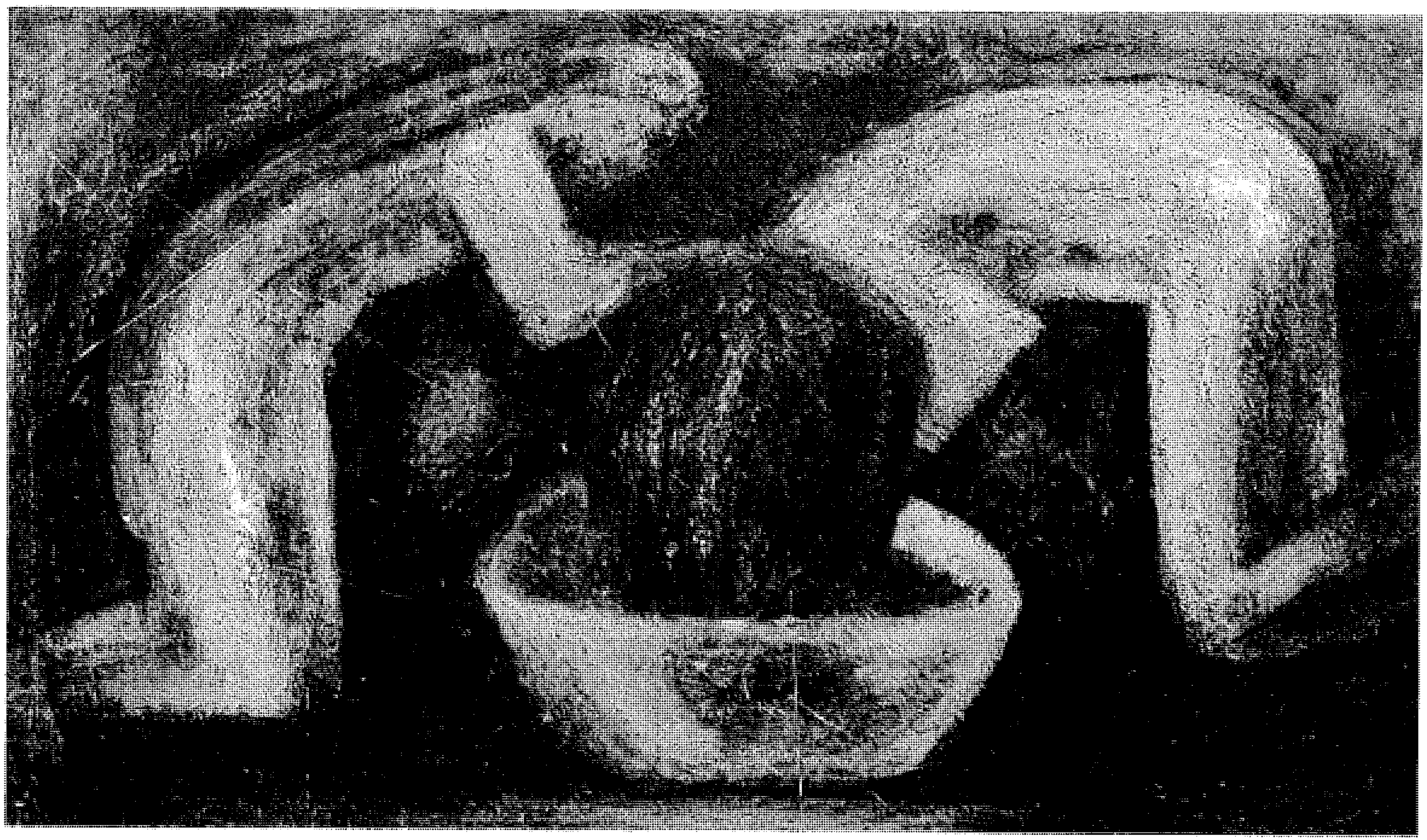
٣٧ ـ لوحة: «كسوف» (تصميم مصغر للوحة) ـ رسمت عام ١٩٦٩ بقلم كونتيه على كرتون ـ مساحتها ٢٥ × ٢١ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

37. "Eclipse" (A miniature)", 21cm × 25cm Conte on pasteboard drawn in 1969, Dr Samira Abu Zeid's collection.

٣٨ ـ لوحة : «منظر أبيض» ـ رسمت عام ١٩٦٢ بألوان زيتية على سيلوتكس ـ مساحتها ١١٦ × ٩٢ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

38. "A White Scene", 92 × 116cm oil on Celotex painted in 1962, Dr Samira Abu Zeid's collection.





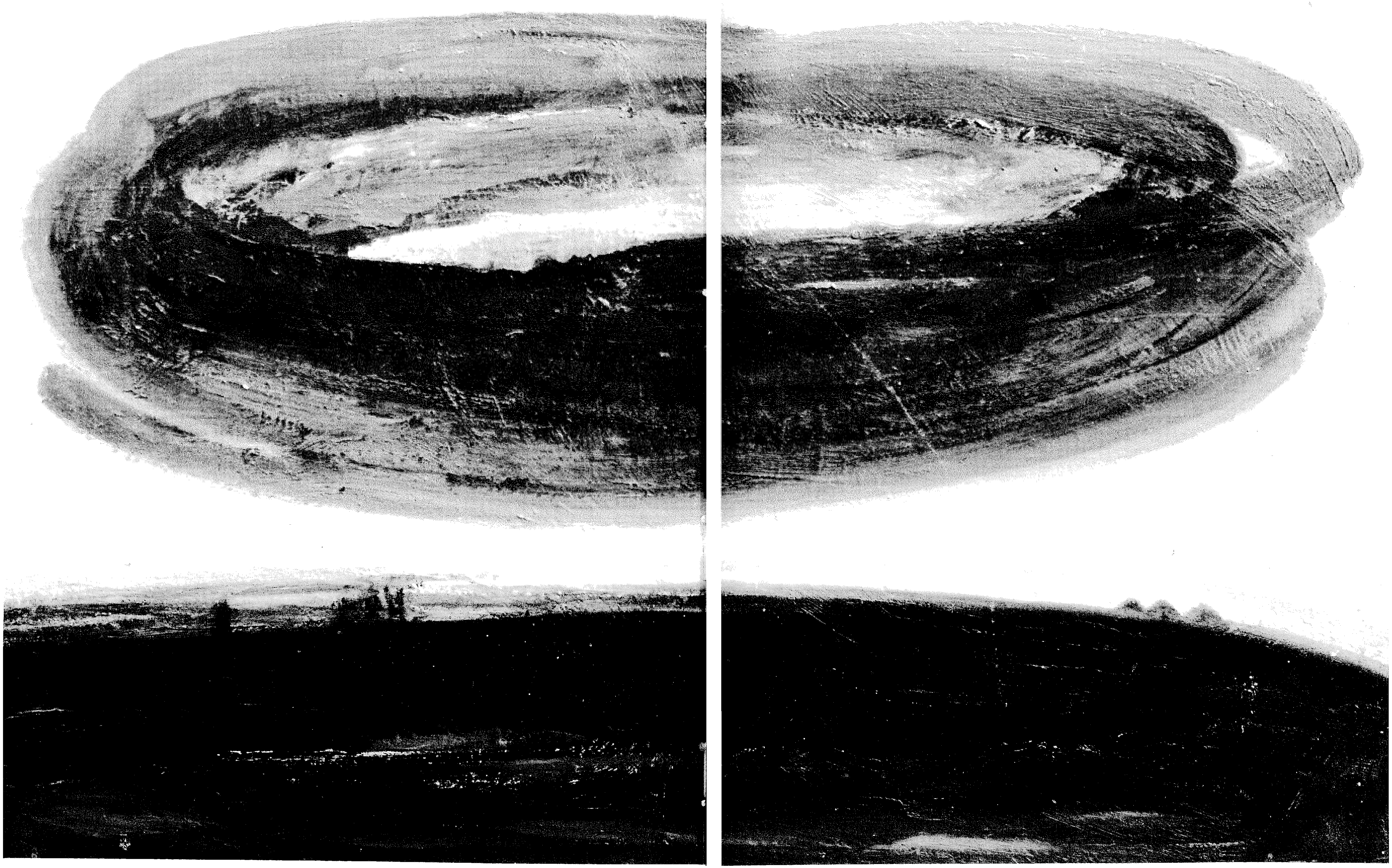
٣٦ ـ هـ ـ لوحة : «حمام العروسة» ـ رسمت عام ١٩٦٥ بألوان زيتية على سيلوتكس ـ مساحتها ٤٨ × ٨٢ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

36. E - "The Bride's Shower", 82 × 48 cm oil on Celotex; Dr Samira Abu Zeid's collection.



٣٦ ـ د ـ لوحة : «٤ سيدات والقمر» ـ رسمت عام ١٩٦٥ بألوان زيتية على سيلوتكس ـ مساحتها ٦٦ × ١٠٤ سم ـ من معروضات متحف كلية الفنون الجميلة بالمنيا بصعيد مصر .

36. D - "4 Women in the Moon", a 104 × 66 cm oil on Celotex painted in 1965; on display at the Fine Arts Faculty, in the South Egyptian town of Minia.



41. "A Black Cloud", 75 × 48.5 cm oil on wood produced in 1971, Dr Samira Abu Zeid's collection.

٤١ ـ لوحة : «سحابة سوداء» ـ رسمت عام ١٩٧١ بألوان زيتية على خشب ـ مساحتها ٤٨,٥ × ٧٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

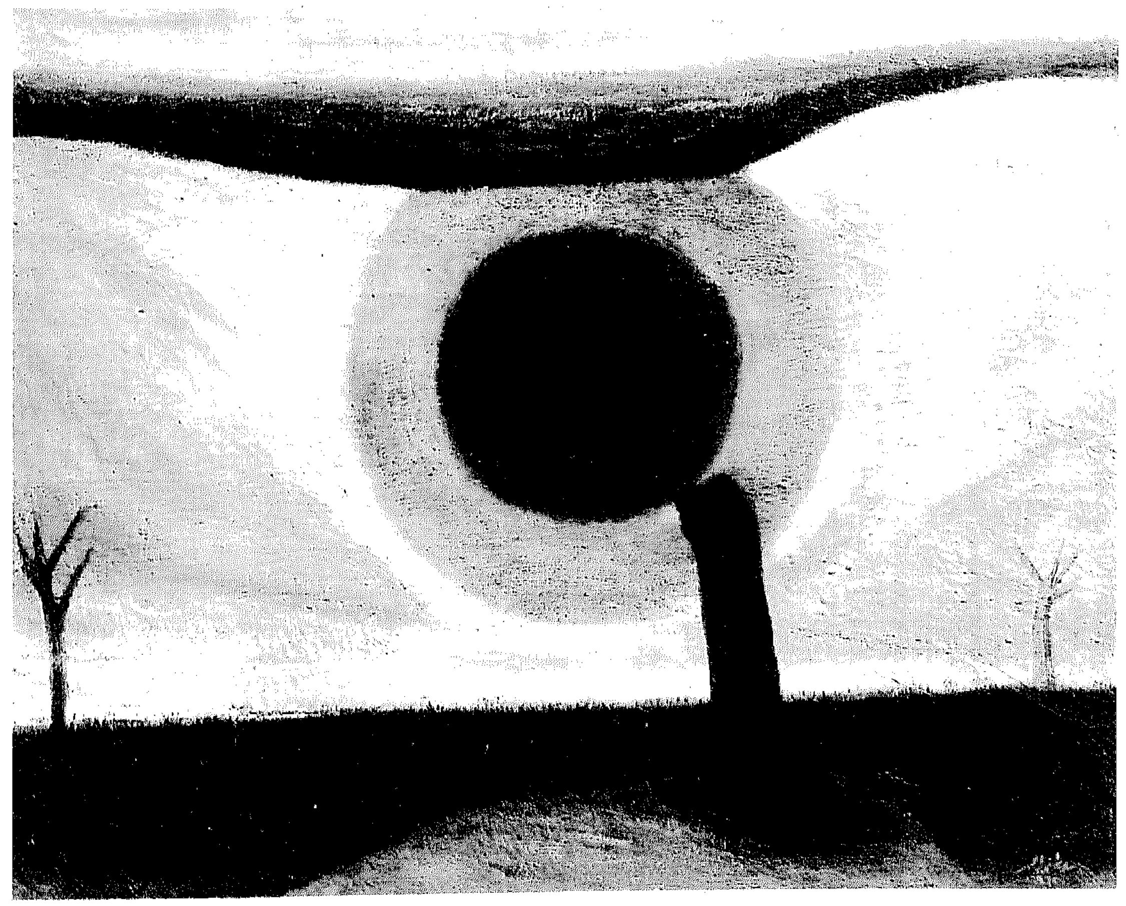


٤٠ ـ لوحة : «ثقب فى الفراغ» ـ رسمت عام ١٩٦٢ بألوان زيتية على قماش ـ مساحتها ٨٢ × ٦٧ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

40. "A Hole in Vacuum", 67×82 cm oil on wood painted in 1962, Dr Samira Abu Zeid's collection.

٣٩ ـ لوحة : «سحابة الموت» ـ رسمت عام ١٩٦٧ بألوان زيتية على سيلوتكس ـ مساحتها ١٢٤ × ٥٧ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

39. "Cloud of Death" 57 × 124 cm oil on Celotex painted in 1967, Dr Samira Abu Zeid.



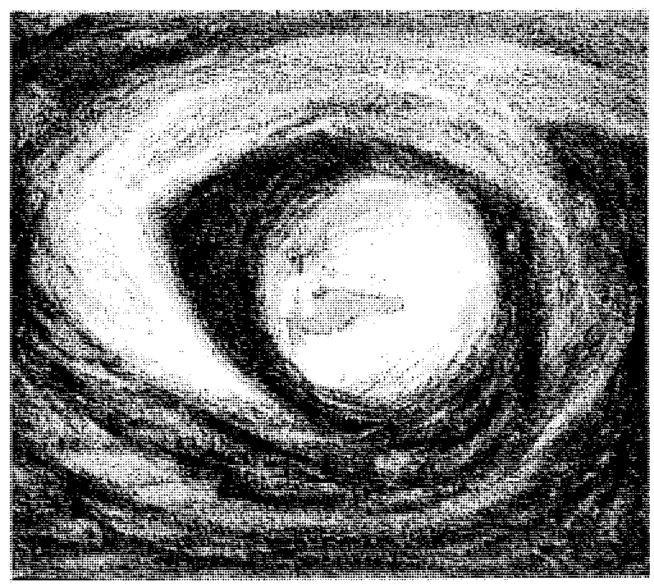
٤٢ ـ لوحة : «الشروق» ـ رسمت عام ١٩٦٥ بألوان زيتية على خشب ـ مساحتها ١٠٧ × ١٠٠ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

42. "Sunrise", 100 × 107cm oil on wood painted in 1965, Dr Samira Abu Zeid's collection.



٤٣ ـ لوحة : «منظر قمرى» ـ رسمت عام ١٩٦٨ بألوان زيتية على خشب ـ مساحتها ٧٠ × ٦٢ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

43. "A Lunar Scene", 62 × 70cm oil on wood painted in 1978, Dr Samira Abu Zeid's collection.



٤٤ ـ لوحة: «منظر قمرى» (اسكتش) ـ رسمت عام ١٩٦٨ بفحم كونتيه على ورق ـ مساحتها ٢٠ × ٢٢,٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

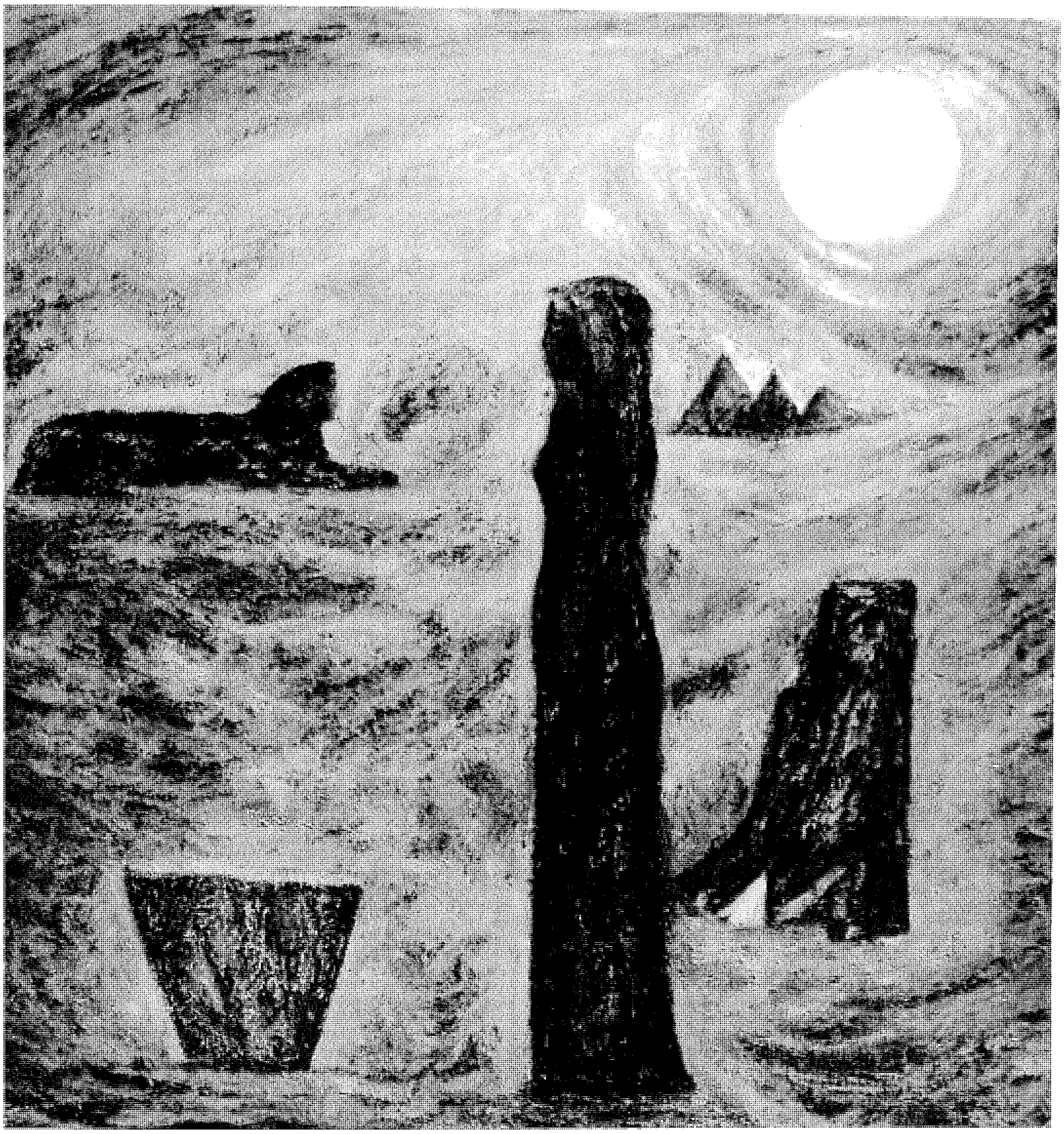
44. "A Lunar Scene" (A Sketch), 22.5 × 20cm Conte on paper drawn in 1968, Dr Samira Abu Zeid's collection.





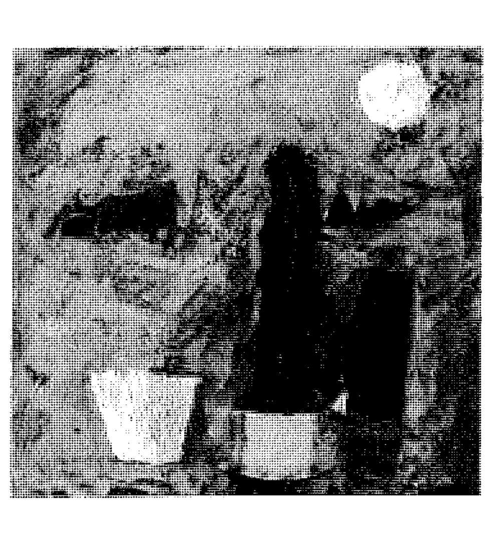
٤٥ ـ لوحة : «وجه القمر» ـ رسمت عام ١٩٦٥ بألوان زيتية على سيلوتكس ـ مساحتها ٦٦ × ٦١سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

45. "Face of the Moon", 61 × 66 cm oil on Celotex painted in 1965, Dr Samira Abu Zeid's collection.



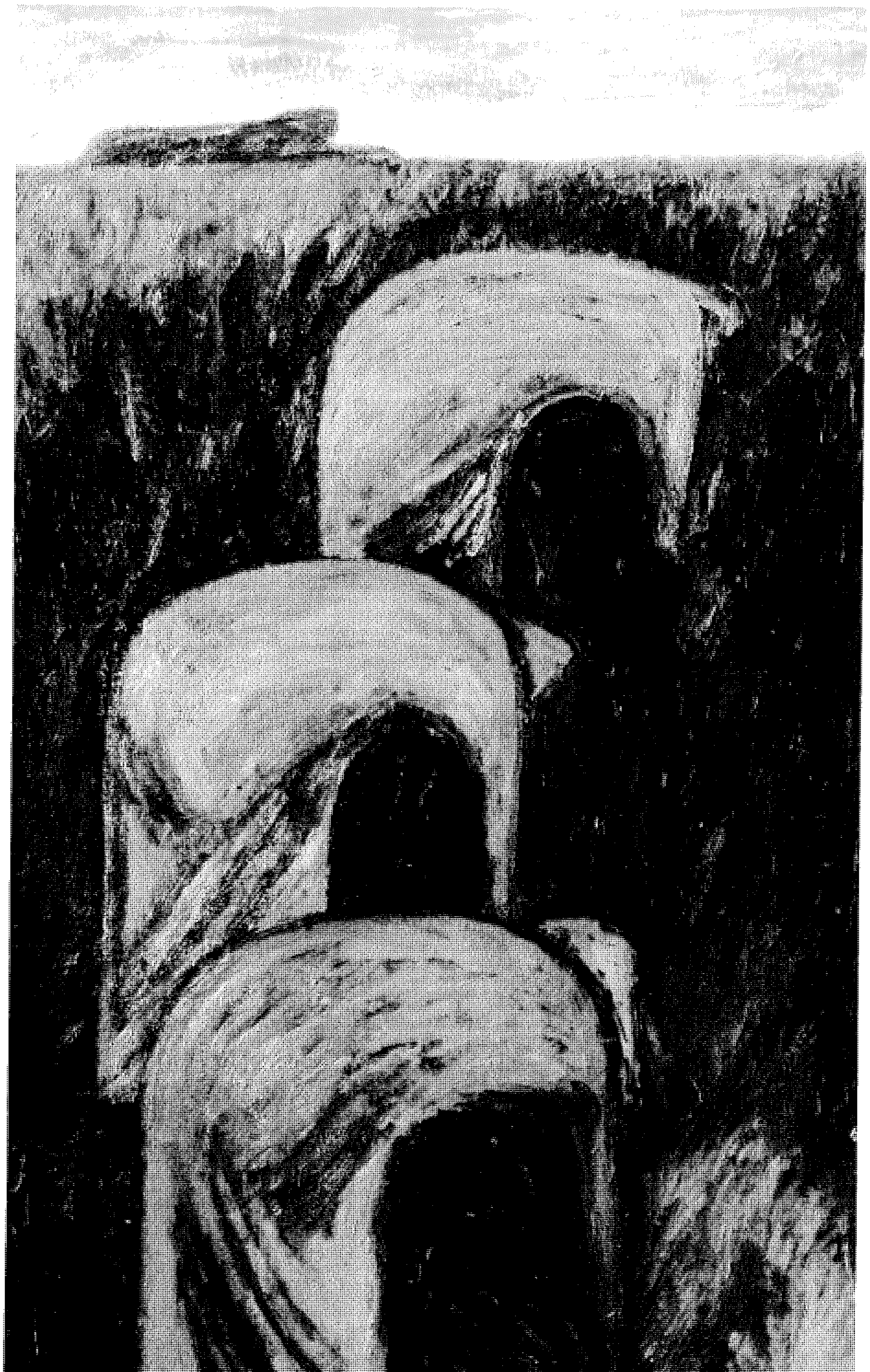
٤٧ ـ لوحة : «رؤية مصرية» (رقم ٢) ـ
عام ١٩٧٠ بألوان زيتية على سيلوز
مساحتها ١٠٢ × ١٠٥ سم ـ مج
الدكتورة سميرة أبو زيد .

\n Egyptian Vision" (II), 105 ×
ı oil on Celotex painted in
Dr Samira Abu Zeid's collec-



٤٨ ـ لوحة : «رؤية مصرية» (تجربة مصغرة)
ـ رسمت عام ١٩٦٨ بألوان زيتية على كرتون
ـ مساحتها ٢٢ × ٢٠ سم ـ مجموعة
الدكتورة سميرة أبو زيد .

48. "An Egyptian Vision" (A Miniature), 20 × 22cm oil on pasteboard painted in 1968, Dr Samira Abu Zeid's collection.



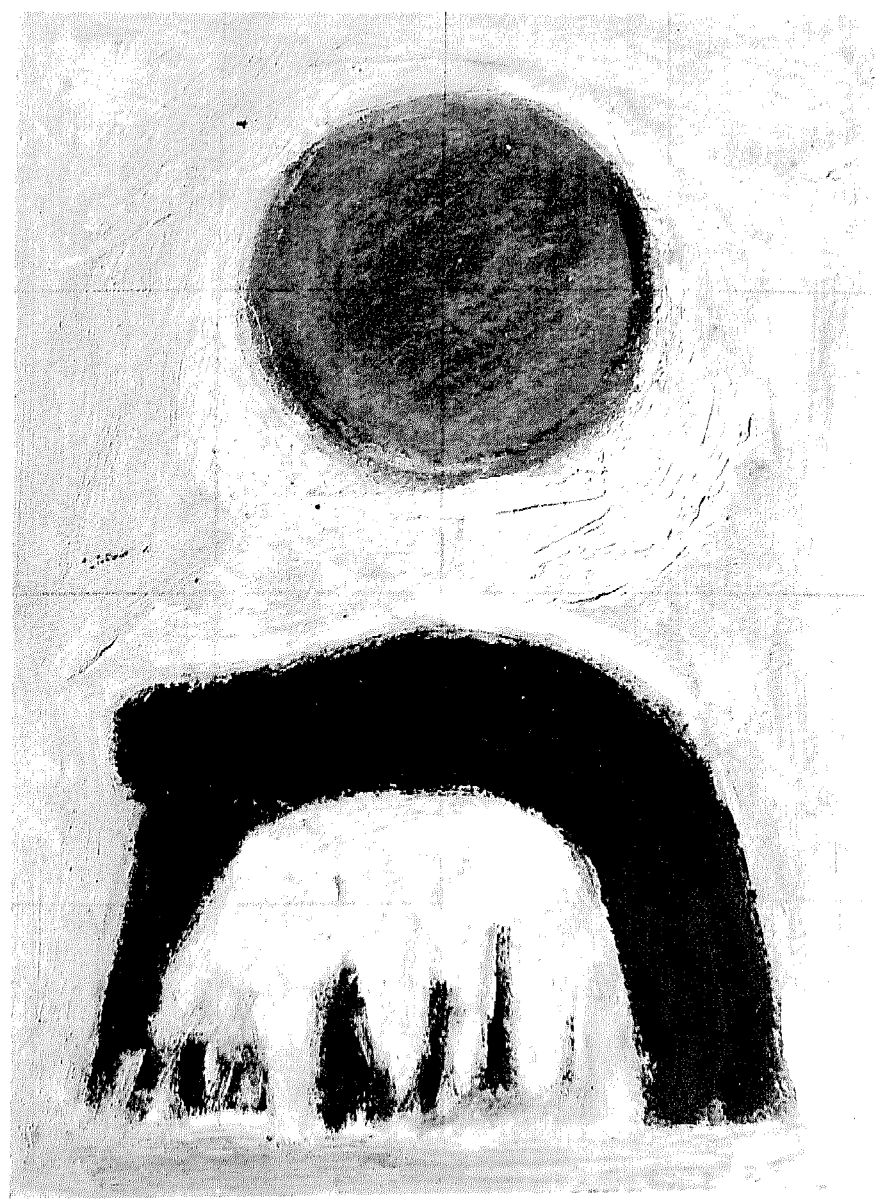
٥٢ ـ لوحة : «الحصاد» ـ رسمت عام ١٩٧٢ بألوان زيتية على خشب ـ مساحتها ٨٢ × ١١٢ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

52. "Harvest" 112 × 82 cm oil on wood painted in 1972, Dr Samira Abu Zeid's collection.

٤٦ ـ لوحة : «صخور أسوان» ـ رسمت عام ١٩٦٤ بألوان زيتية على سيلوتكس ـ مساحتها ٦٤ × ٦٦ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

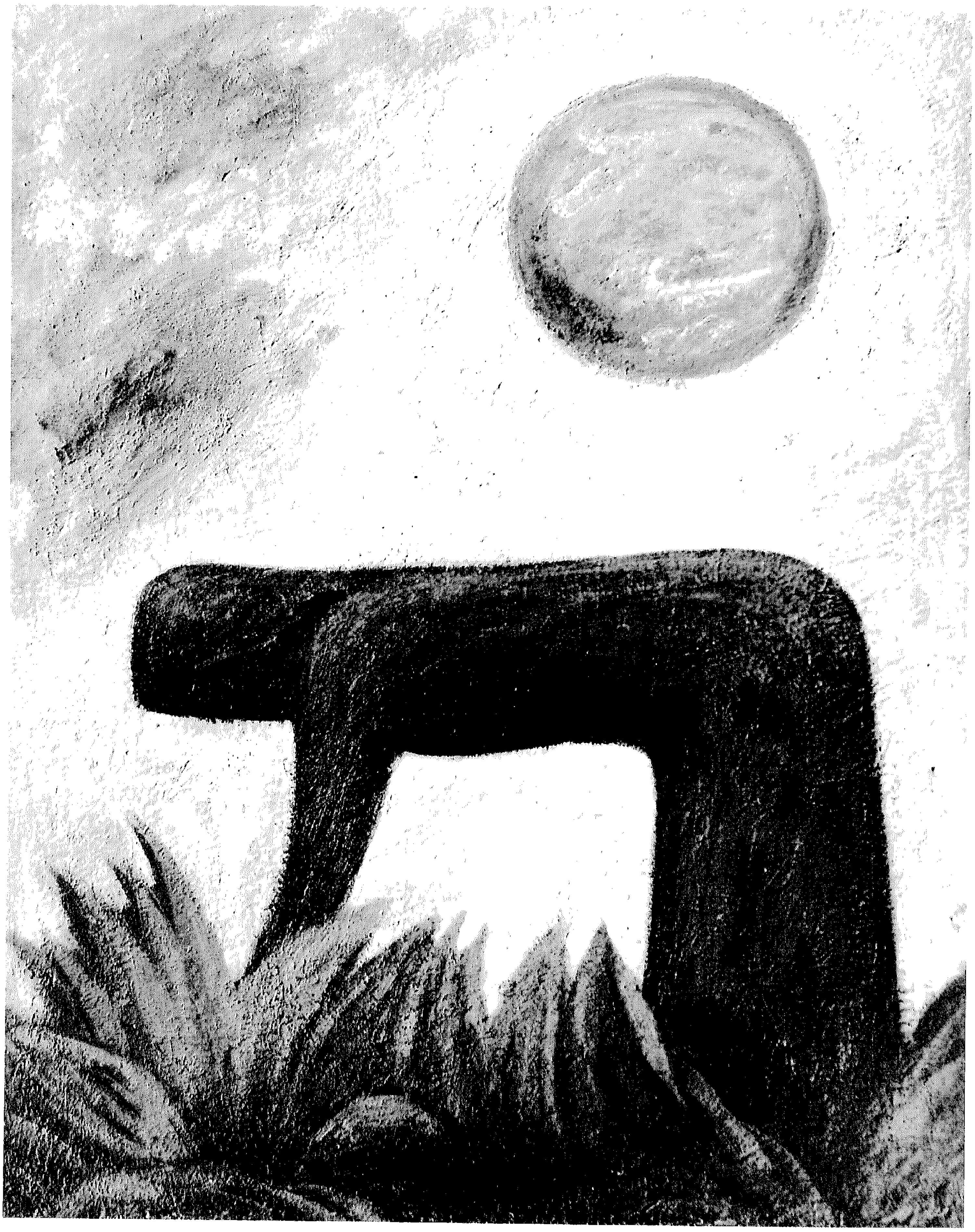
46. "Aswan Rocks", 66 × 64cm oil on Celotex painted in 1964, Dr Samira Abu Zeid's collection.





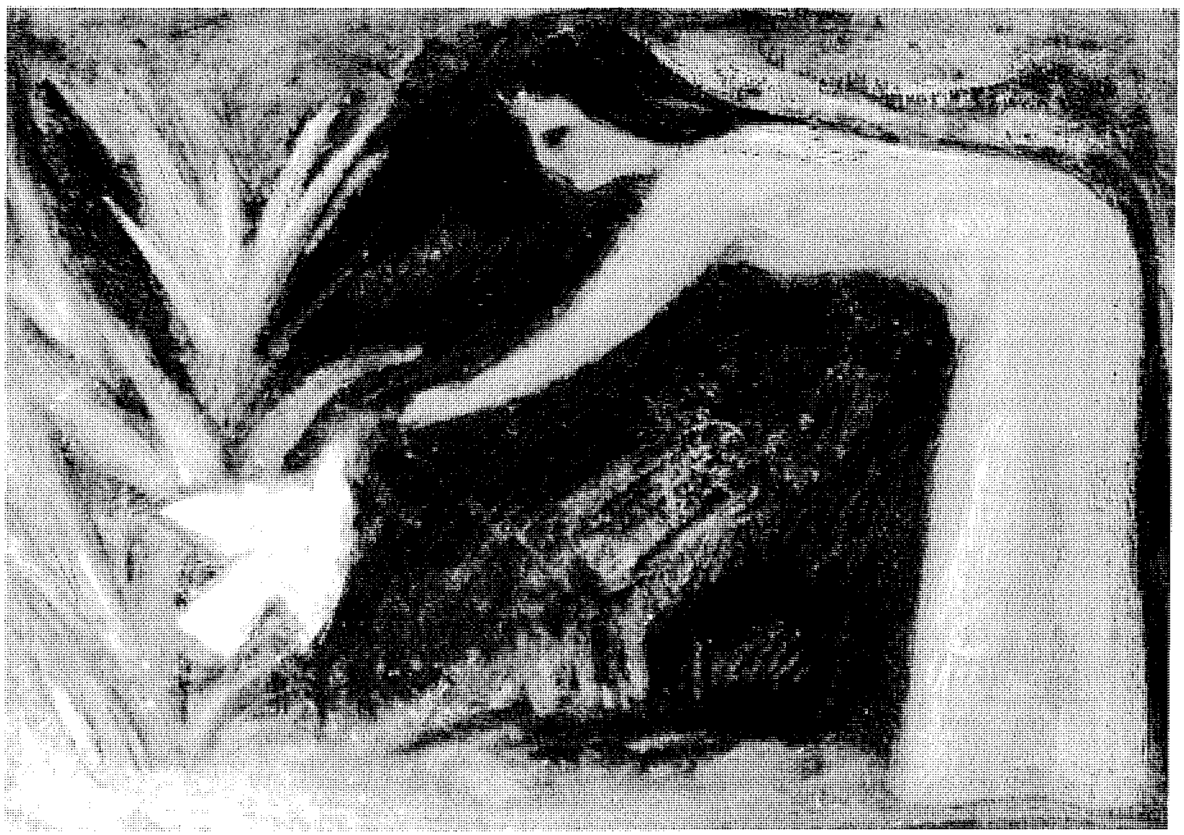
٥٠ ـ لوحة : «العمل» ـ رسمت عام ١٩٧١ بألوان زيتية على ورق ـ مساحتها ٢٢ × ١٨ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

50. "Work", 18 × 22cm oil on paper painted in 1971, Dr Samira Abu Zeid's collection.



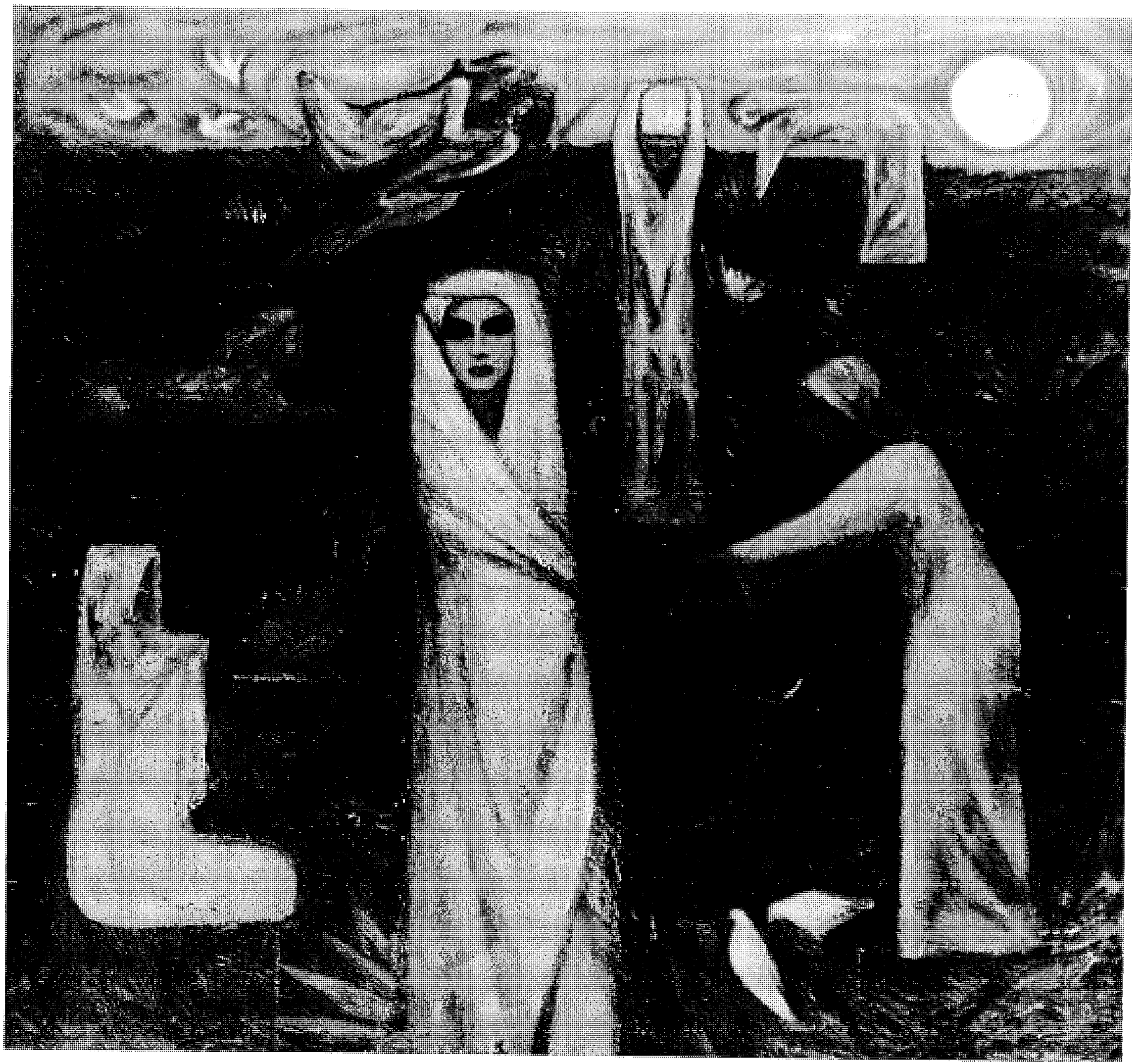
49. "Work on Field", 48 × 64.5 cm oil on wood painted in 1970, Dr samira Abu Zeid's collection.

٤٩ ـ لوحة : «العمل فى الحقل» ـ رسمت عام ١٩٧٠ بألوان زيتية على خشب ـ مساحتها ٦٤،٥ × ٤٨ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .



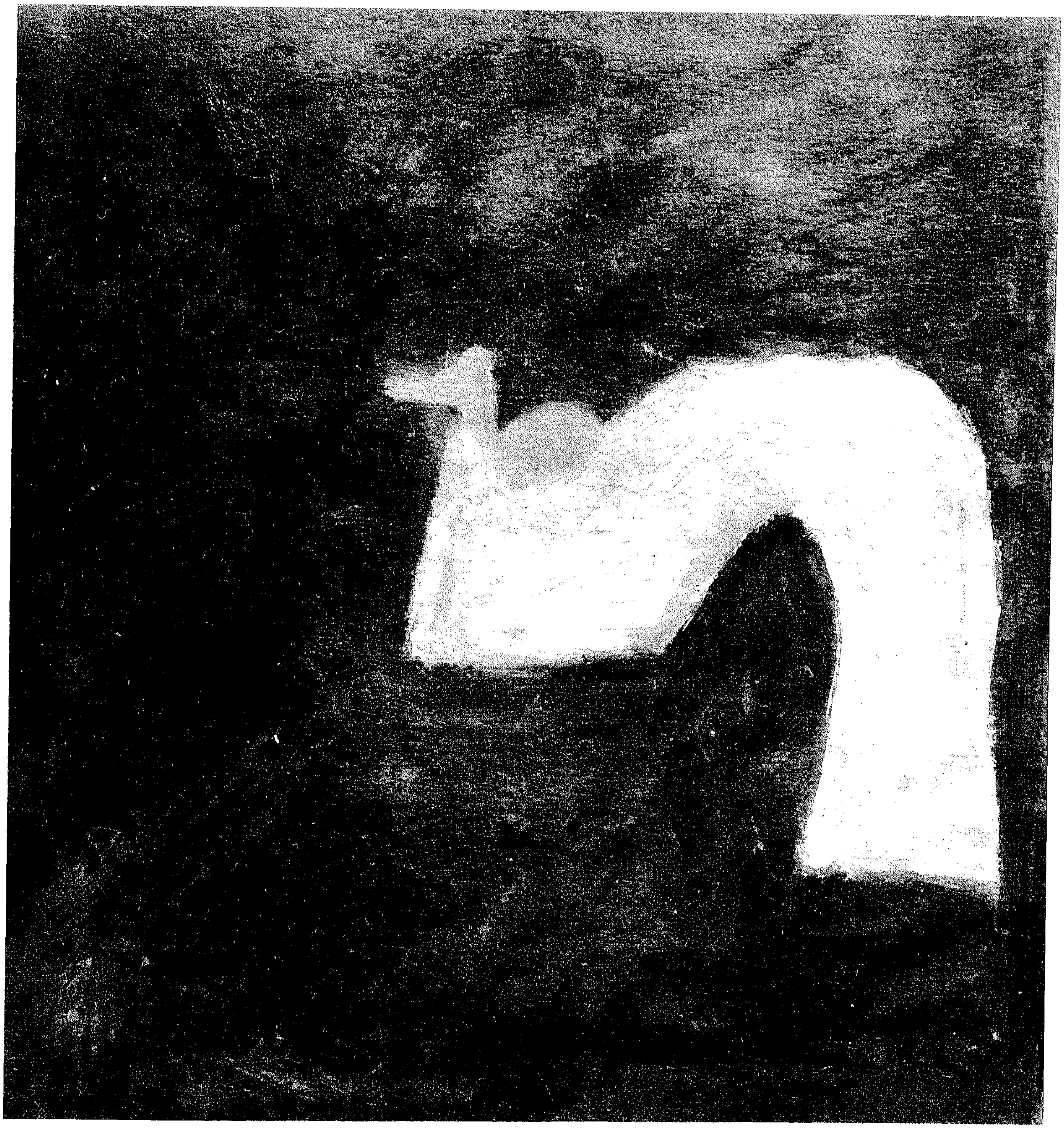
51. "Peace", 27 × 19cm oil on paper, Dr Samira Abu Zeid's collection.

٥١ ـ لوحة : «السلام» ـ رسمت بألوان زيتية على ورق ـ مساحتها ١٩ × ٢٧ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.



53. "An Egyptian Woman", 122 × 111 cm oil on Celotex.

٥٣ ـ لوحة : «امرأة مصرية» ـ رسمت بألوان زيتية على سيلوتكس ـ مساحتها ١١١ × ١٢٢ سم ـ مجموعة المجلس القومى للمرأة.



٥٤ ـ لوحة : «العمل فى الحقل» ـ رسمت عام ١٩٨٠ بألوان زيتية على خشب ـ مساحتها ٨٨ × ٤٨ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

54. "Work on Field", 48 × 88cm oil on wood painted in 1980, Dr Samira Abu Zeid's collection.

٥٥ ـ لوحة : «العمل فى الحقل» ـ رسمت عام ١٩٦٨ بألوان زيتية على كرتون ـ مساحتها ٢٤ × ٢٢,٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

55. "Work on Field", 22.5 × 24 cm oil on pasteboard painted in 1968, Dr Samira Abu Zeid's collection.





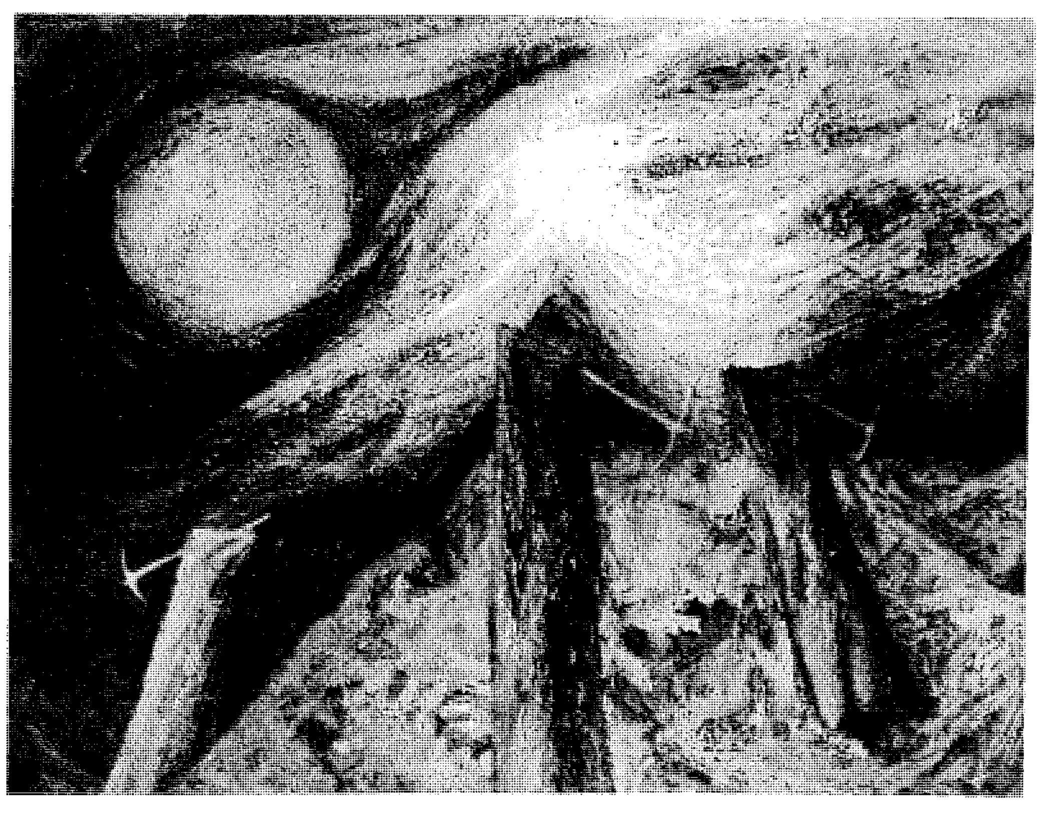
٥٧ ـ لوحة : «رؤية مصرية» ـ رسمت بألوان زيتية على ورق عام ١٩٨٠ ـ مساحتها ٢٤.٥ × ٢٧.٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

57. "An Egyptian Vision", 27.5 × 24.5cm oil on paper produced in 1980, Dr Samira Abu Zeid's collection.



٥٨ ـ لوحة : «رؤية مصرية» (رقم ٢) ـ رسمت عام ١٩٧٠ بألوان زيتية على ورق ـ مساحتها ٢٢ × ٢٦ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

58. "An Egyptian Vision" (II), 26 × 22cm oil on paper painted in 1970, Dr Samira Abu Zeid's collection.



٦٠ ـ لوحة : «من السد العالى» ـ رسمت عام ١٩٦٧ بألوان زيتية على خشب ـ مساحتها ٨٨ × ٦٨.٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

60. "The High Dam", 68.5 × 88 cm oil on wood painted in 1867, Dr Samira Abu Zeid's collection.



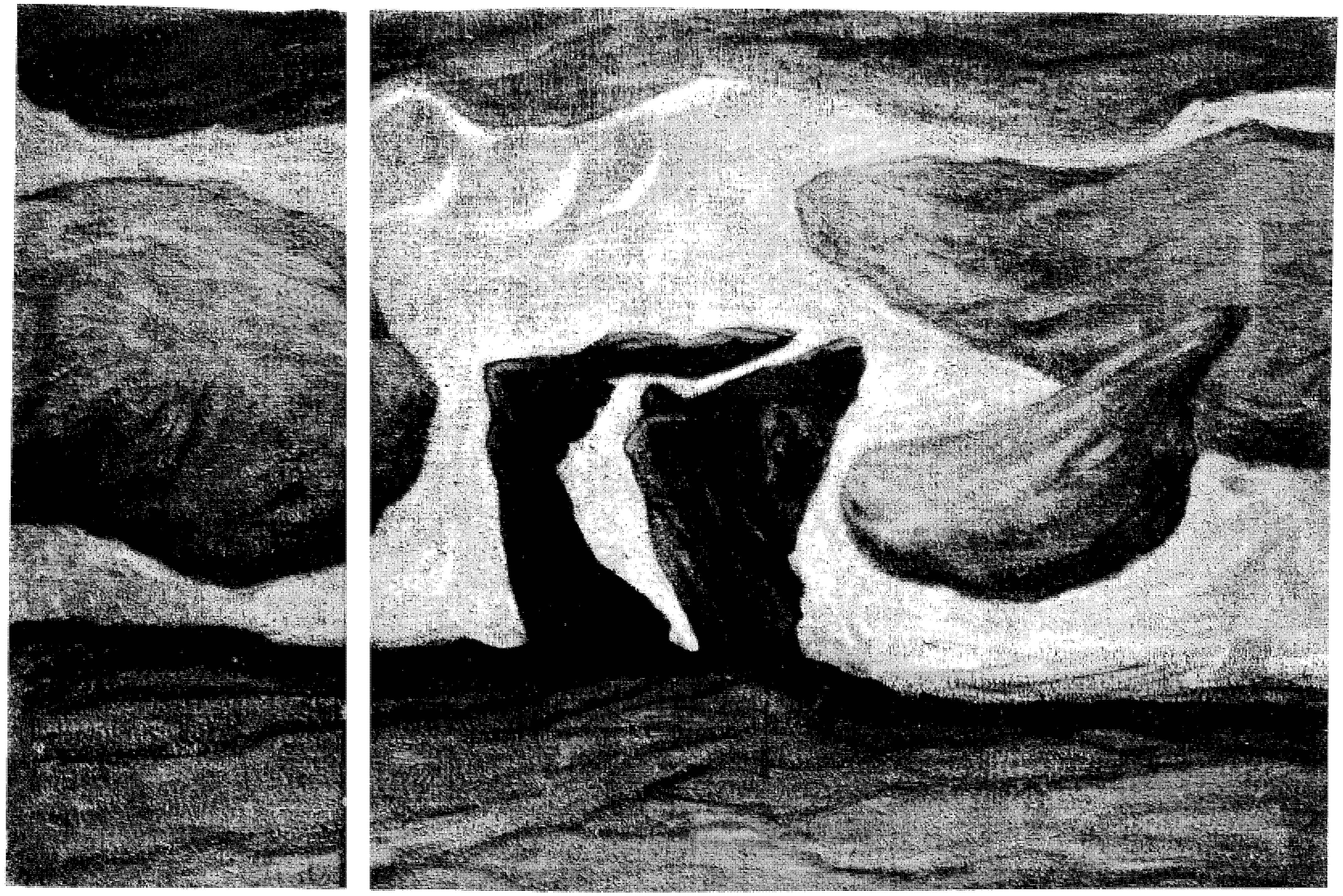
٥٦ ـ لوحة : «العمل فى الحقل» ـ رسمت عام ١٩٦٨ بألوان زيتية على ورق ـ مساحتها ٢٤ × ١٩ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

56. "Work on Field", 19 × 24cm oil on paper painted in 1968, Dr Samira Abu Zeid's collection.

٥٩ ـ لوحة : «العمل فى الحقل» (حصلت على الجائزة الثانية) ـ رسمت عام ١٩٦٢ بألوان زيتية على سيلوتكس ـ مساحتها ١١٧ × ٨٧ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

59. "Work on Field" (A second prize winner), 87 × 117cm oil on Celotex painted in 1962, Dr Samira Abu Zeid's collection.

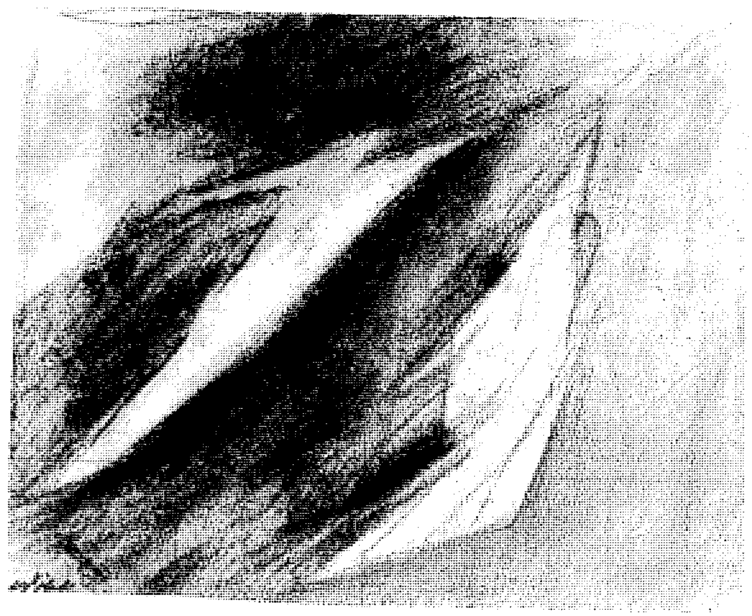






٦٢ ـ لوحة : «الأرواح» ـ رسمت عام ١٩٧١ (غالبًا) بألوان زيتية على كرتون ـ مساحتها ٢٧,٥ × ٢١ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

62. "Souls", 21 × 27.5cm oil on pasteboard painted (circa) in 1971, Dr Samira Abu Zeid's collection.



٦٣ ـ لوحة : «انطلاقة» ـ رسمت عام ١٩٧٢ بألوان باستيل على ورق ـ مساحتها ١٧,٥ × ٢٢,٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

63. "A Leap Forward", 22.5 × 17.5 pastel on paper drawn in 1972, Dr Samira Abu Zeid's collection.

٦١ ـ لوحة : «منظر مسرحي» ـ رسمت عام ١٩٦٢ بألوان زيتية على خيش ـ مساحتها ١٠٠ × ١٥٠ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

61. "A Theatrical View", 150 × 100 cm oil on canvas painted in 1962, Dr Samira Abu Zeid's collection.



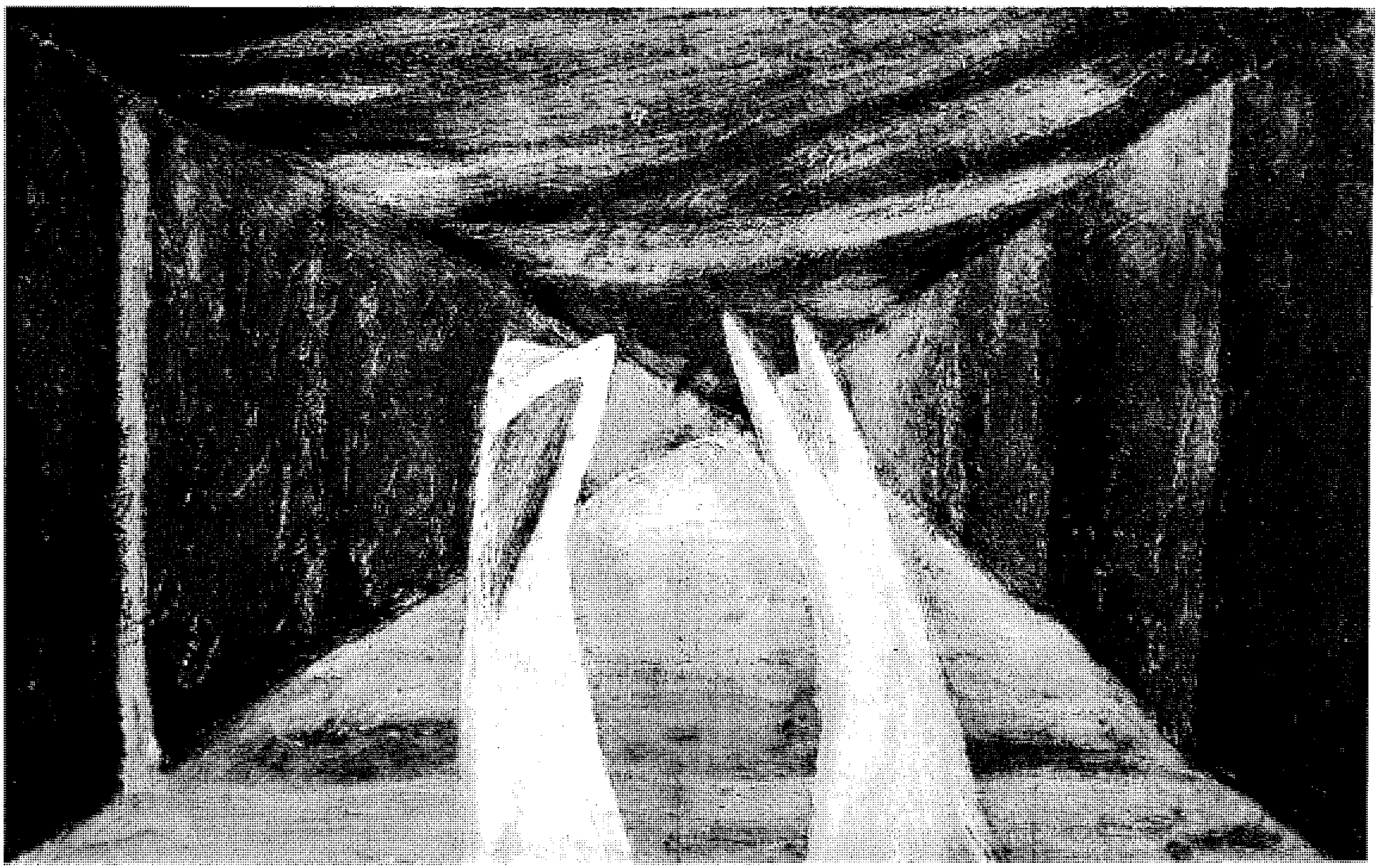
٦٤ ـ لوحة : «الشهيد» ـ رسمت عام ١٩٦٨
بألوان زيتية على كرتون ـ مساحتها ٢٣,٥ ×
٢٢,٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

64. "The Martyr", 22.5 × 23.5 oil on pasteboard produced in 1968, Dr Samira Abu Zeid's collection.

٦٥ - لوحة : «مأساة» - رسمت عام ١٩٦٧
بألوان زيتية على سيلوتكس - مساحتها ٦١ ×
٧١ سم - مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

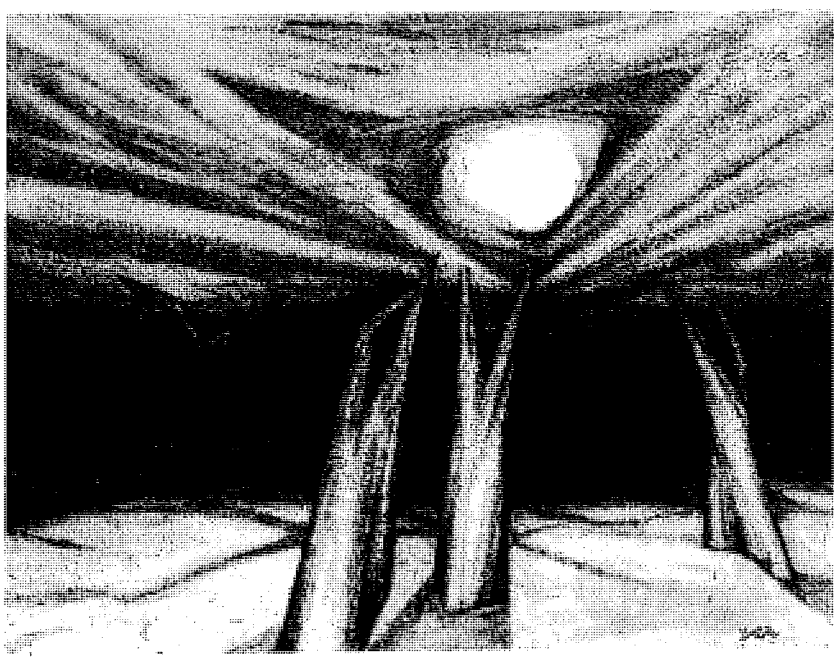
65. "Tragedy", 71 × 61cm oil on Celotex painted in 1967, Dr Samira Abu Zeid's collection.





٦٨ ـ لوحة : «لقاء أسطوري» ـ رسمت عام ١٩٩٦ بألوان زيتية على ورق ـ مساحتها ٣١,٥ × ٢٠سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

68. "A Mythical Meeting", 20 ×31.5 cm oil on paper painted in 1996, Dr Samira Abu Zeid's collection.



٦٩ ـ لوحة : «ابتهالات» ـ رسمت عام ١٩٦٢ بألوان زيتية على سيلوتكس ـ مساحتها ١١٥ × ٨٩ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

69. "Invocations", 89 ×115cm oil on Celotex painted in 1962, Dr Samira Abu Zeid's collection.

٦٦ ـ لوحة : «المصلون» ـ رسمت عام ١٩٦٥ بألوان زيتية على سيلوتكس ـ مساحتها ٨٣ × ١١٠ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

66. "Worshippers in Prayers", 110 × 83cm oil on Celotex painted in 195, Dr Samira Abu Zeid.





٦٧ ـ لوحة : «المصلون» ـ رسمت بألوان زيتية على سيلوتكس ـ مساحتها ١٦ × ٢٠,٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

67. "Worshippers in Prayers" (A Miniature), 20.5 × 16cm oil on Celotex, Dr Samira Abu Zeid's collection.



٧٠ ـ لوحة : «المقاومة» ـ رسمت عام ١٩٦٧ بألوان زيتية على سيلوتكس ـ مساحتها ٧٠ × ١١٢سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

70. "Resistance", 112 × 70cm oil on Celotex painted in 1967, Dr Samira Abu Zeid's collection.



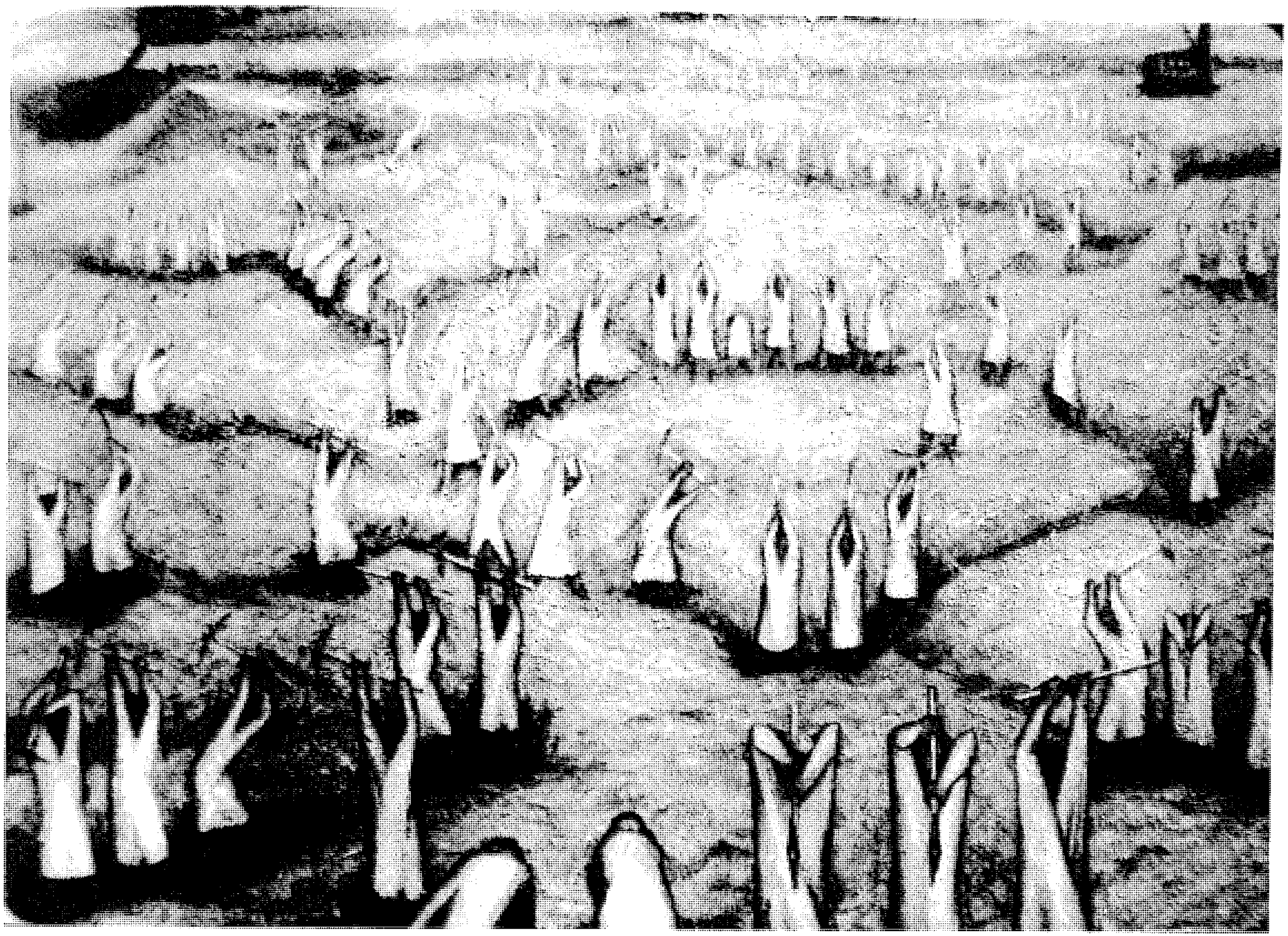
71. "People and Stones", 65 × 112 cm oil on Celotex painted in 1965, Dr SamiraAbu Zeid's collection.

٧١ ـ لوحة : «الناس والحجارة» ـ رسمت عام ١٩٦٥ بألوان زيتية على سيلوتكس ـ مساحتها ١١٥ × ٦٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

٧٢ ـ لوحة : «الناس والحجارة» (التجربة المصغرة) ـ رسمت بفحم نباتى على ورق عام ١٩٦٥ ـ مساحتها ٩ × ١٧,٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

72. "People and Stones" (A Miniature) 17.5 × 9cm charcoal on paper produced in 1965, Dr Samira Abu Zeid's collection.





٧٣ ـ لوحة : «السد العالى» ـ رسمت عام
١٩٦٢ بألوان زيتية على قماش ـ مساحتها
١٥٠ × ٩٠ سم تقريبًا.

73. "The High Dam", approximately 90 × 120 cm oil on canvas painted in 1962.

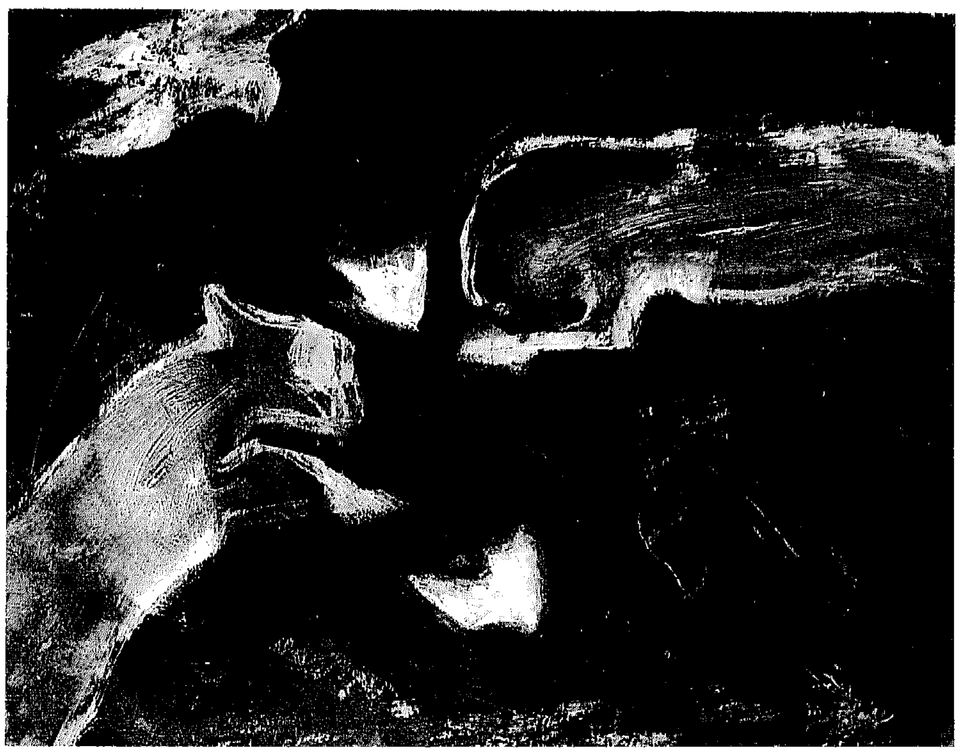


74. "The Bird of War", 127 x 115cm oil on Celotex painted in 1969, Dr Samira Abu Zeid's collection.

٧٤ ـ لوحة : «طائر الحرب» ـ رسمت عام ١٩٦٩ بألوان زيتية على سيلوتكس ـ مساحتها ١١٥ × ١٢٧ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

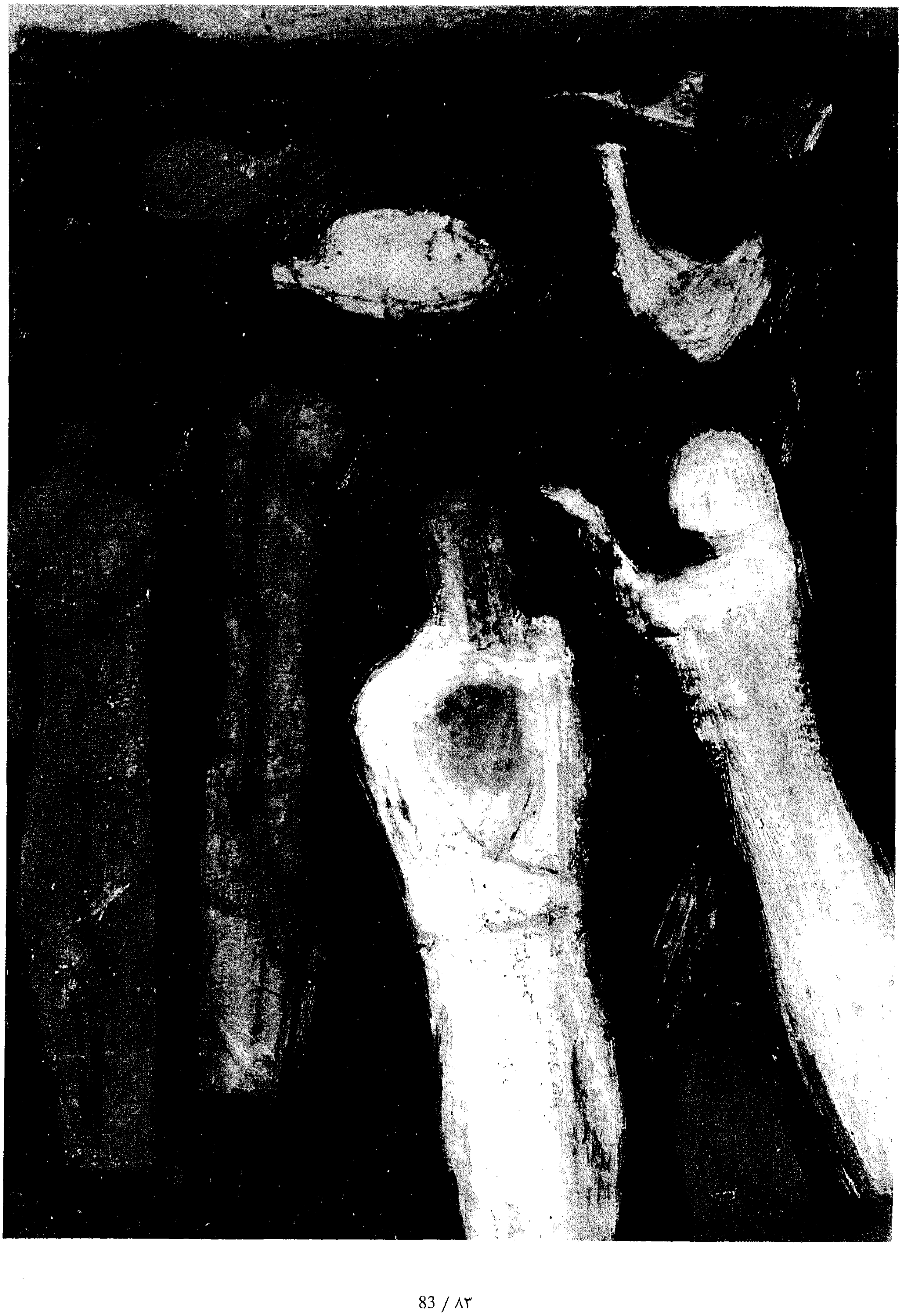
٧٥ ـ لوحة : «صراع» ـ رسمت عام١٩٦٨ بألوان زيتية على كرتون ـ مساحتها ٥٨ × ٢٢ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

75. "Conflict", 22 × 58cm oil on pasteboard produced in 1968, Dr Samira Abu Zeid's collection.



٧٦ ـ لوحة : «تحية إلى الفنان كمال خليفة» ـ رسمت عام ١٩٦٨ بألوان زيتية على كرتون ـ مساحتها ٢٠،٥× ٢٨ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

76. "Tribute to Artist Kamal Khalifa", 28 × 20.5cm oil on pasteboard painted in 1968, Dr Samira Abu Zeid's collection.





٧٧ ـ لوحة : «النكسة» ـ رسمت عام ١٩٦٨ (غالبًا) بألوان زيتية على كرتون ـ مساحتها ٢٨ × ٢٤ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

77. "Naksa (Setback)", 24 × 28 cm oil on pasteboard painted in (circa) 1968, Dr Samira Abu Zeid's collection.



٧٨ ـ لوحة : «القمر الرمادى» ـ رسمت عام ١٩٧٠ بألوان زيتية على سيلوتكس ـ مساحتها ٦٤ × ٥٩ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

78. "The Grey Moon", 59 × 64 cm oil on Celotex painted in 1970, Dr Samira Abu Zeid's collection.



٧٩ ـ لوحة : «أم الشهيد» ـ رسمت عام ١٩٦٧ بألوان زيتية على سيلوتكس ـ مساحتها ٨٣ × ٦٢سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

79. "The Martyr's Mother", 62 × 83 cm oil on Celotex painted in 1967, Dr Samira Abu Zeid's collection.



81. "An Egyptian Vision"(I), 22 × 29cm oil on paper painted in 1970, Dr Samira Abu Zeid's collection.

٨١ ـ لوحة : «رؤية مصرية رقم ١» ـ رسمت عام ١٩٧٠ بألوان زيتية على ورق ـ مساحتها ٢٩ × ٢٢ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.



٨٠ ـ لوحة : «اكتمال القمر» ـ رسمت عام ١٩٧٠ بألوان زيتية على كرتون ـ مساحتها ٢٨ × ٢١ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

80. "A Full Moon", 21 × 28cm oil on pasteboard painted in 1970, Dr Samira Abu Zeid's collection.



82. "An Egyptian Vision", 25 × 21cm oil on paper painted in 1975, Dr Samira Abu Zeid's collection.

٨٢ ـ لوحة : «رؤية مصرية» ـ رسمت عام ١٩٧٥ بألوان زيتية على ورق ـ مساحتها ٢١ × ٢٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .



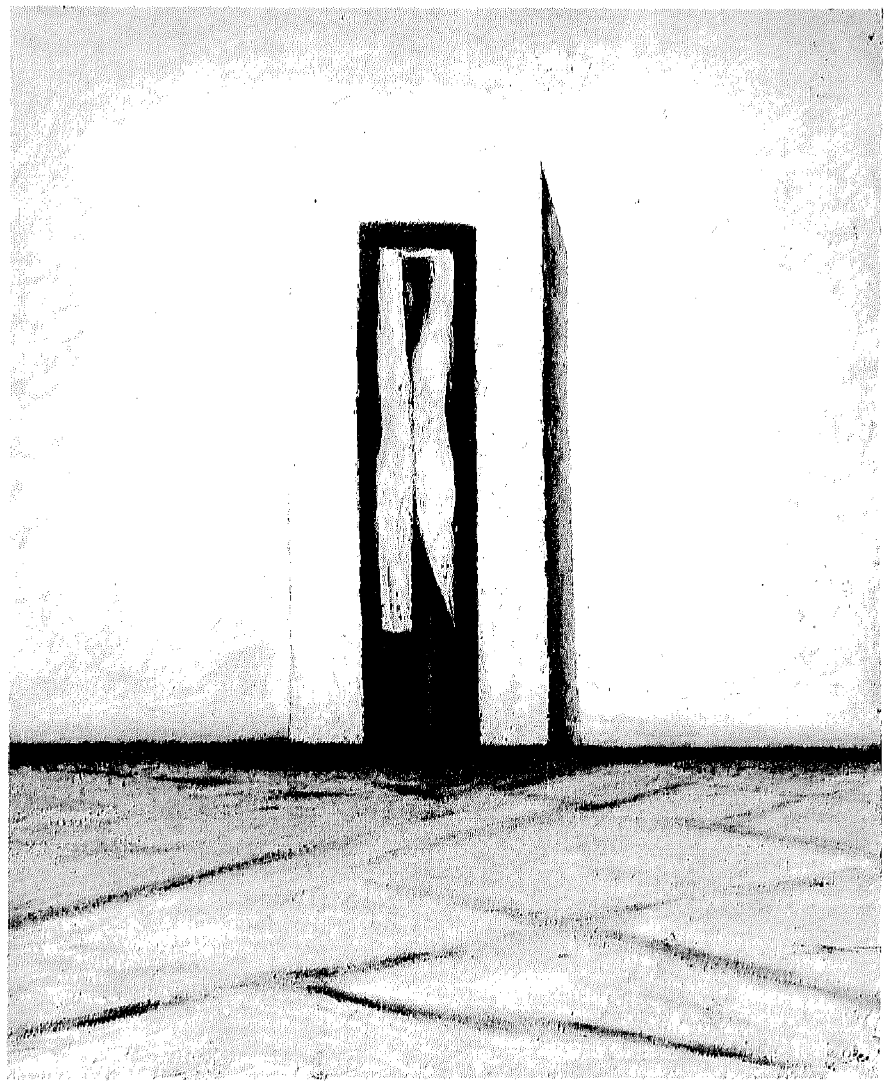
٨٤ ـ لوحة : «الأميرة تنتظر» ـ رسمت عام ١٩٨٥ بألوان زيتية على كرتون ـ مساحتها ٢٩,٥ × ٢٠ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

84. "The Princess Is Waiting", 20 × 29.5cm oil on pasteboard painted in 1985, Dr Samira Abu Zeid's collection.

٨٣ ـ لوحة : «فريق الدفوف» ـ رسمت عام ١٩٧٠ بألوان زيتية على قماش ملصوق على كرتون ـ مساحتها ٢٣ × ٢٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

83. "The Tambourine Band", 25 × 23cm oil on canvas on pasteboard painted in 1970, Dr Samira Abu Zeid's collection.





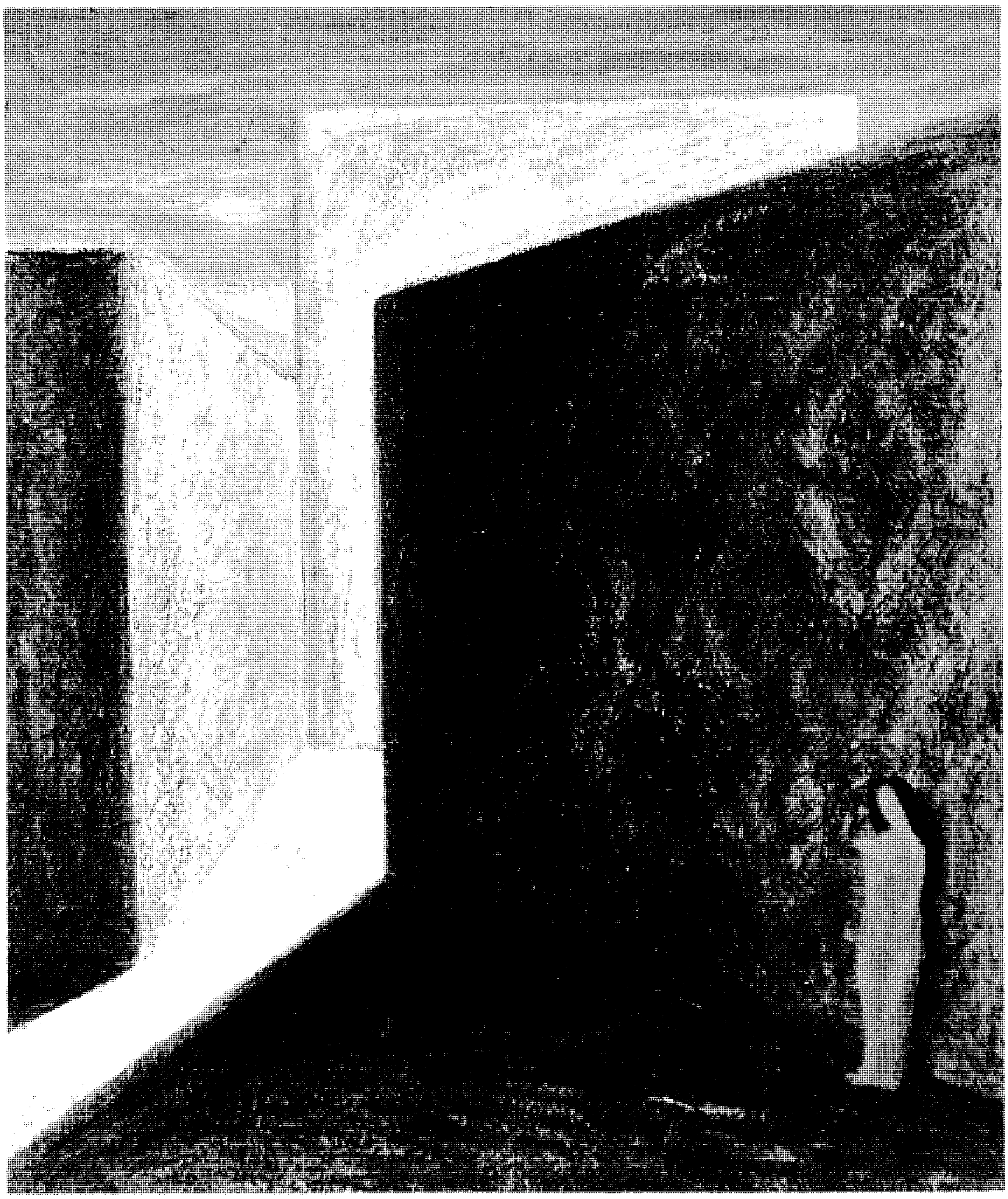
٨٦ ـ لوحة : «الأميرة تنتظر فى الخلاء» ـ رسمت عام ١٩٧٠ بألوان زيتية على خشب ـ مساحتها ٦٠ × ٧٤ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

86. "The Princess Is waiting in the Open", 74 × 60cm oil on wood painted in 1970, Dr Samira Abu Zeid's collection.



٨٥ ـ لوحة : «الأميرة تنتظر» ـ رسمت بألوان زيتية على ورق ـ مساحتها ١٤ × ٣٤ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

85. "The Princess Is Waiting", 34 × 14cm oil on paper, Dr Samira Abu Zeid's collection.

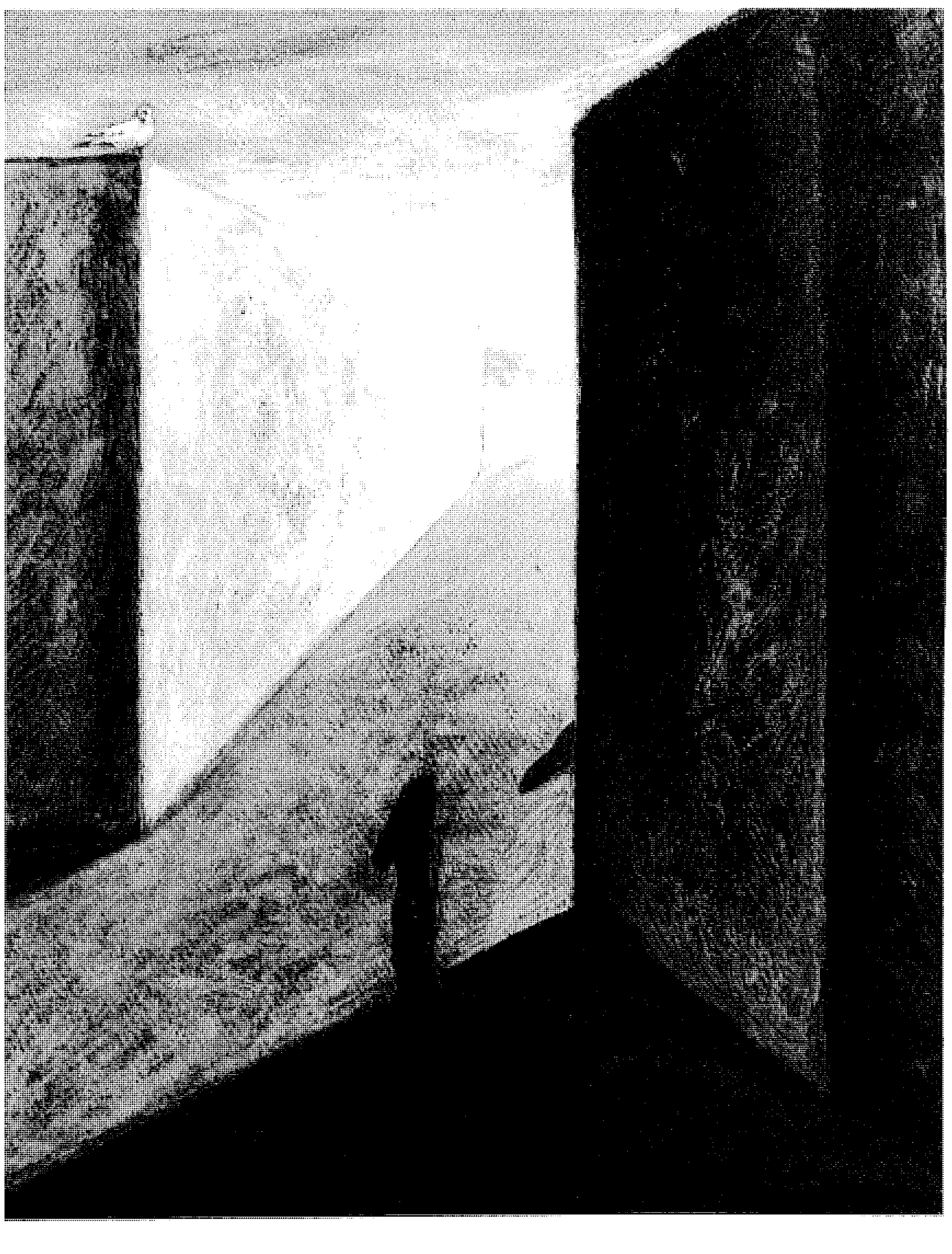


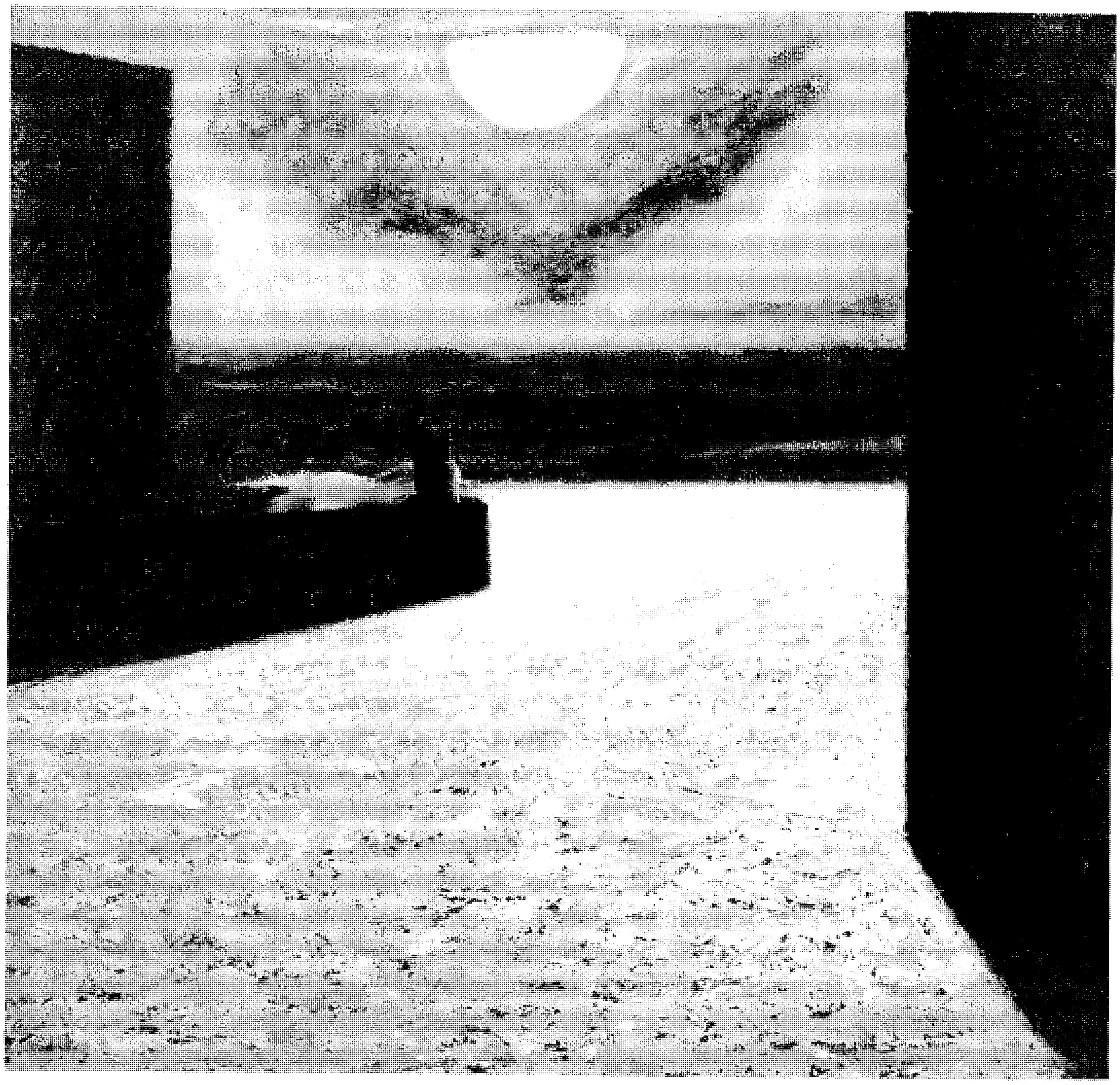
87. "The Princess Is Waiting", 68 × 81cm oil on wood painted in 1980, Dr Samira Abu Zeid's collection.

٨٧ ـ لوحة : «الأميرة تنتظر» ـ رسمت عام ١٩٨٠ بألوان زيتية على خشب ـ مساحتها ٨١ × ٦٨ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

٨٨ ـ لوحة : «الأميرة تنتظر» ـ رسمت عام ١٩٧٥ بألوان زيتية على ورق ـ مساحتها ٢٥ × ٢٠ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

88. "The Princess Is Waiting", 30 × 25cm oil on paper painted in 1975, Dr Samira Abu Zeid's collection.





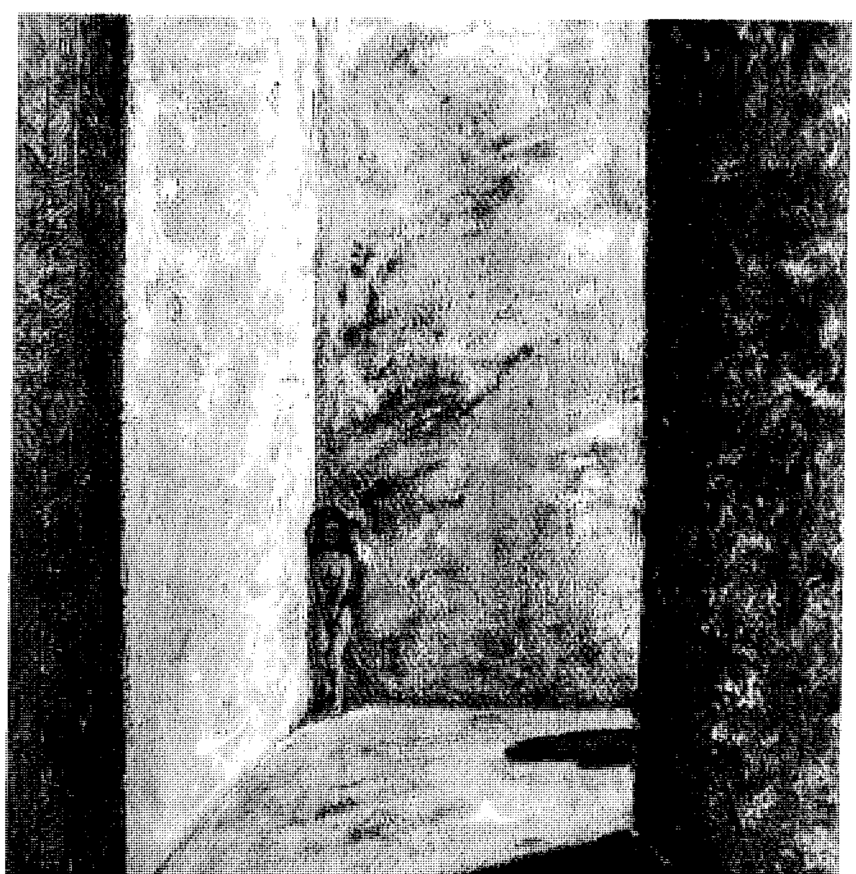
٨٩ ـ لوحة : «منظر قمرى» ـ رسمت عام ١٩٧٠ بألوان زيتية على خشب ـ مساحتها ٥٨ × ٥٦ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

89. "A Lunar Scene", 56 × 58cm oil on wood painted in 1970, Dr Samira Abu Zeid's collection.

٩٢ ـ لوحة : «الأميرة تنتظر» (رقم ٣) ـ رسمت عام ١٩٨٥ بألوان زيتية على كرتون ـ مساحتها ٢٨ × ٢٠ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

92. "The Princess Is Waiting" (III), 20 × 28cm oil on pasteboard painted in 1985, Dr Samira Abu Zeid's collection.





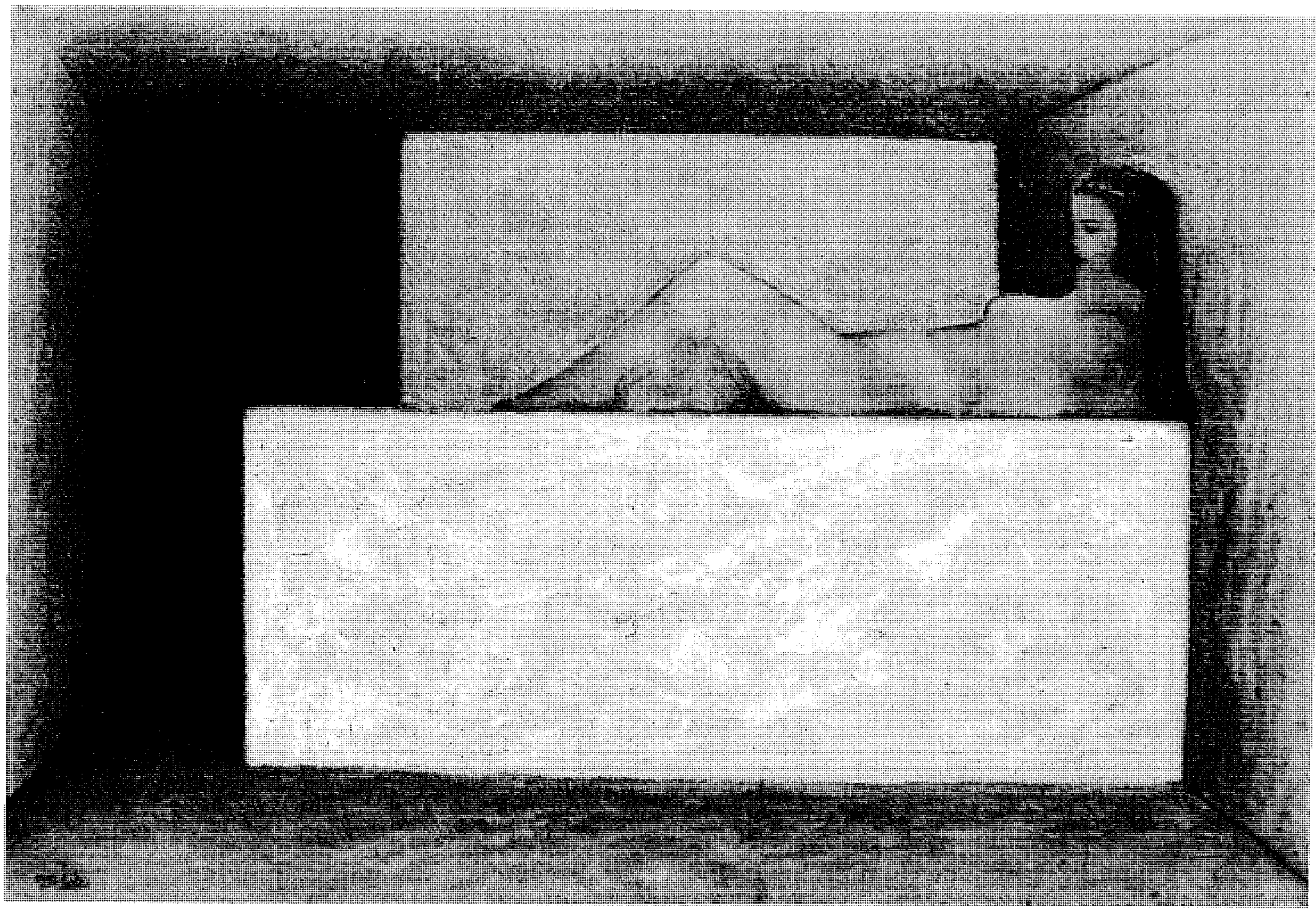
٩١ ـ لوحة : «الأميرة تنتظر» (رقم ٤) ـ رسمت عام ١٩٨٥ بألوان جواش على ورق ـ مساحتها ٤٢ × ٣٧ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

91. "The Princess Is Waiting" (IV), 37 × 42cm gouache on paper produced in 1985, Dr Samira Abu Zeid's collection.



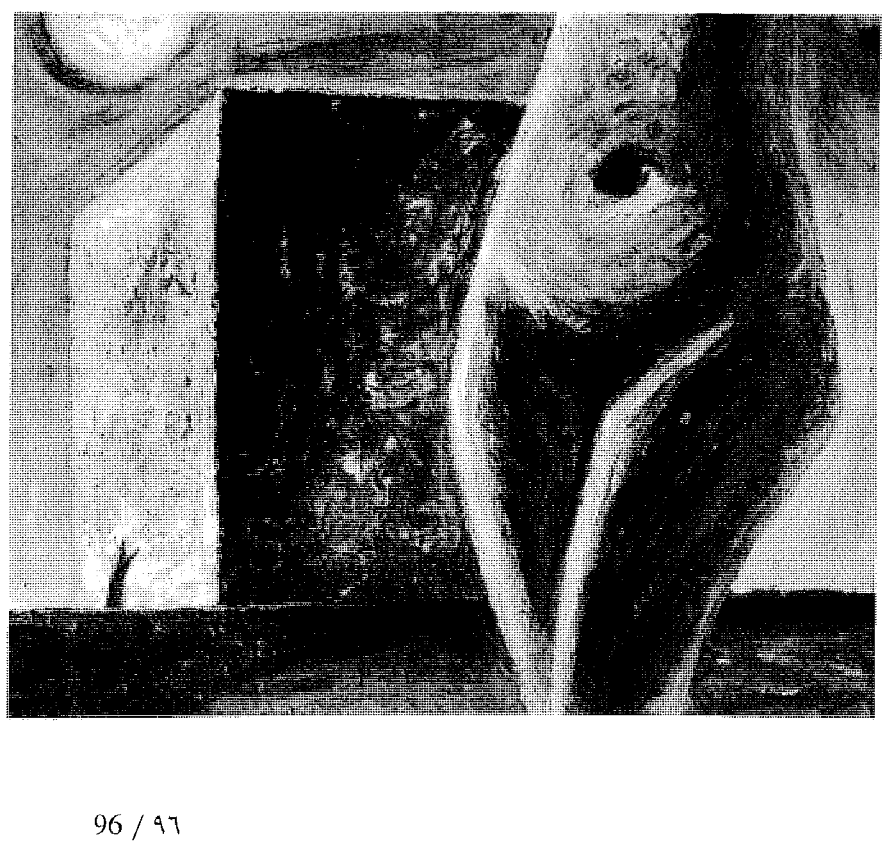
٩٠ ـ لوحة: «الأميرة تنتظر» ـ رسمت عام ١٩٧٨ بألوان زيتية على كرتون ـ مساحتها ١٧ × ٢٩,٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

90. "The Princess Is Waiting", 29.5 × 17cm oil on pasteboard painted in 1978, Dr Samira Abu Zeid's collection.



٩٣ ـ لوحة : «الأميرة تنتظر» ـ رسمت عام ١٩٧٨ بألوان زيتية على سيلوتكس ـ مساحتها ١٠٠ × ٧٠ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

93. "The Princess Is Waiting", 70 × 100cm oil on Celotex painted in 1978, Dr Samira Abu Zeid's collection.



٩٤ ـ لوحة : «أسطورة التكوين» ـ رسمت عام ١٩٧٩ بألوان زيتية على كرتون ـ مساحتها ٢٩,٥× ٢٤ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

94. "The Myth of Genesis", 24 × 29.5cm oil on pasteboard painted in 1979, Dr Samira Abu Zeid's collection.



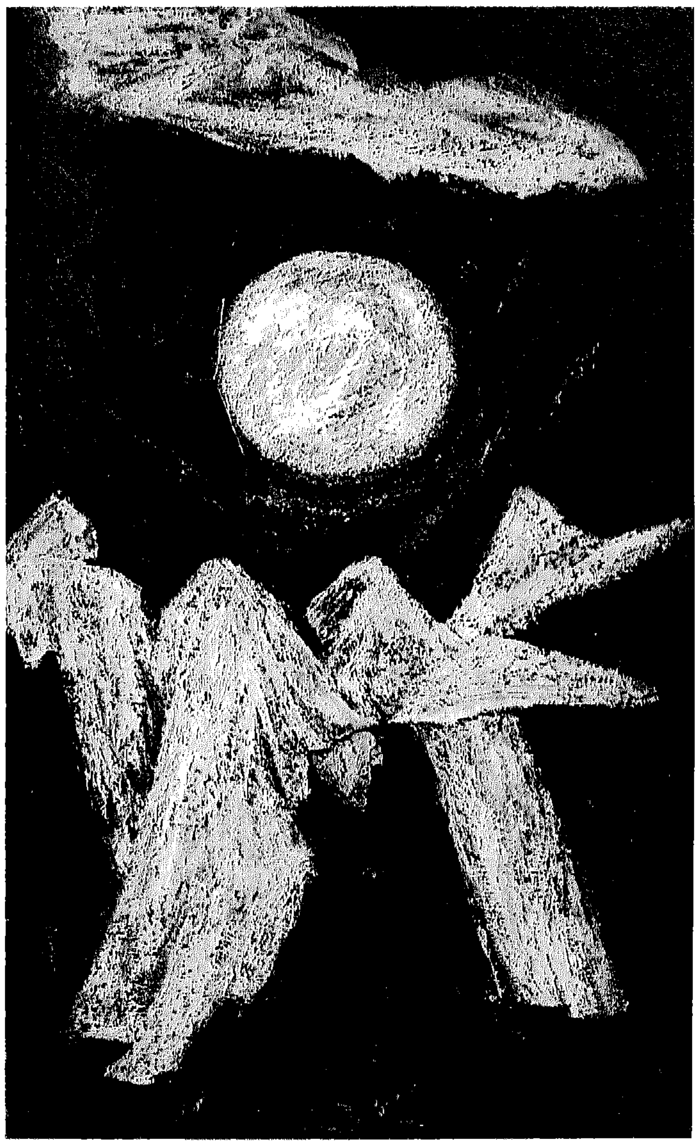


٩٨ ـ لوحة : «فتاة نوبية» (تجربة مصغرة) ـ رسمت بقلم كونتيه على كرتون ـ مساحتها ٨ × ٢٧ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

98. "A Nubian Girl" (A Miniature), 27 × 8 cm Conte on pasteboard, Dr Samira Abu Zeid's collection.

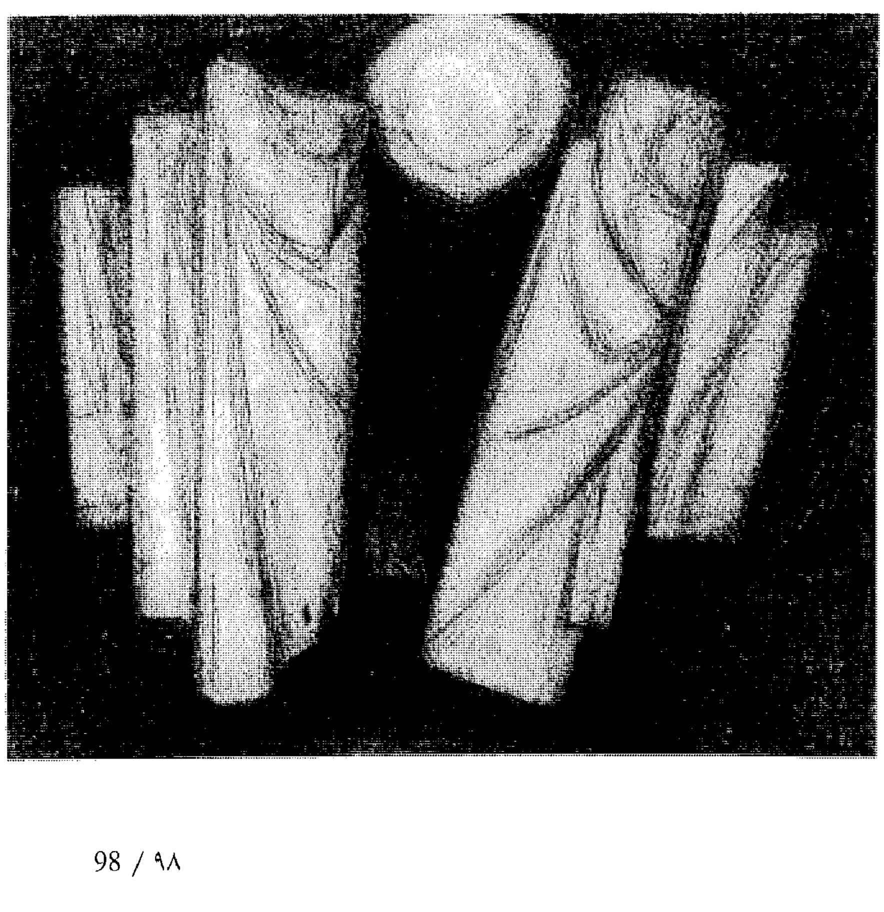
٩٥ ـ لوحة : «فتاة من النوبة» ـ رسمت عام ١٩٦٦ بألوان زيتية على سيلوتكس ـ مساحتها ٤٤,٥ × ١٢٠ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

95. "A Nubian Girl", 120 × 44.5cm oil on Celotex painted in 1966, Dr Samira Abu Zeid's collection.



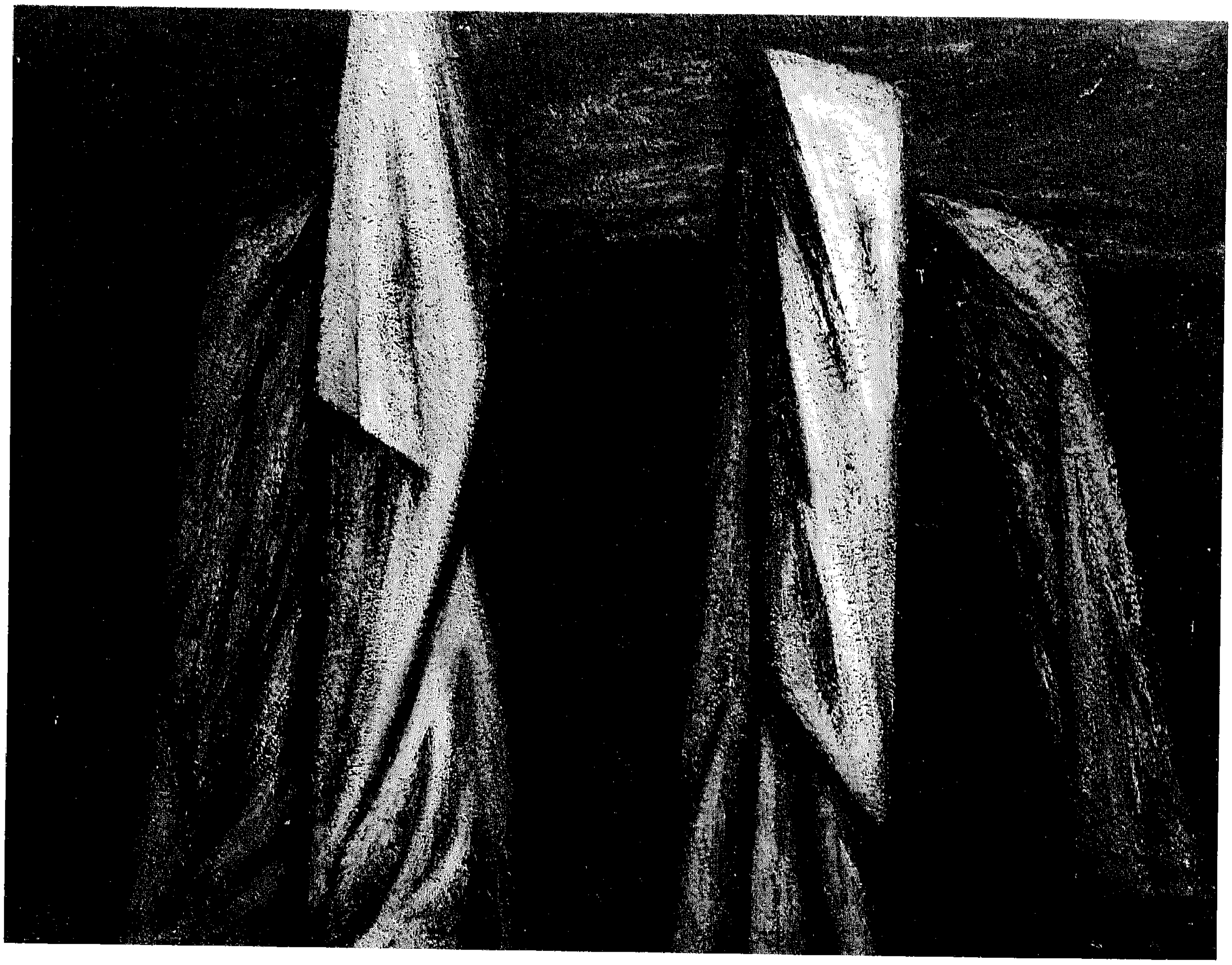
٩٧ ـ لوحة : «الرحيل من النوبة» ـ رسمت عام ١٩٦٥ بألوان زيتية على خشب ـ مساحتها ٦٠ × ١٠٠ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

97. "Departure from Nubia", 100 × 60cm oil on wood painted in 1965, Dr Samira Abu Zeid's collection.



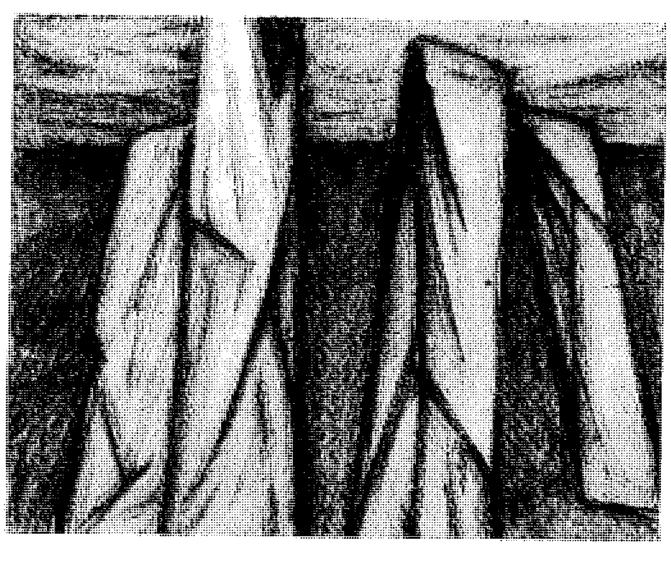
٩٦ ـ لوحة : «الرحيل فى ضوء القمر» ـ رسمت عام ١٩٦٦ (غالبًا) بقلم كونتيه على كرتون ـ مساحتها ٢٢,٥ × ١٩,٧ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

96. "Departure in Moonlight", 19.7 × 22.5cm Conte on pasteboard drawn in (circa) 1966, Dr Samira Abu Zeid's collection.



99. "Nubian Women", 110 × 86 cm oil on Celotex painted in 1963, Dr Samira Abu Zeid's collection.

٩٩ ـ لوحة : «سيدات نوبيات» ـ رسمت عام ١٩٦٣ بألوان زيتية على سيلوتكس ـ مساحتها ٨٦ × ١١٠ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

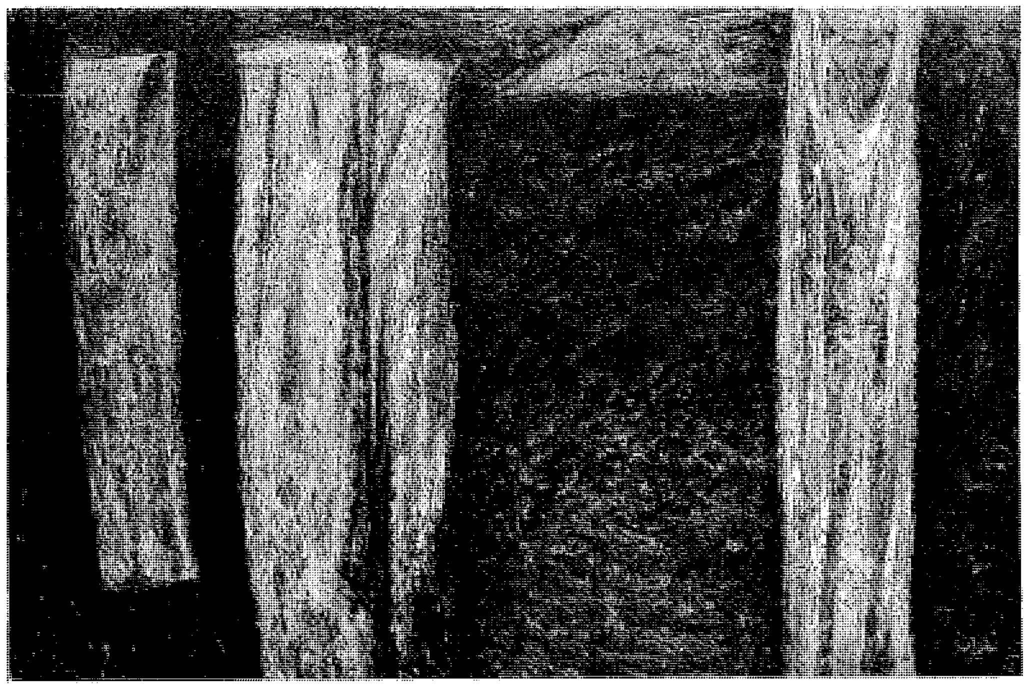


100. "Nubian Women" (A Miniature), 17.5 × 22cm charcoal on paper drawn in 1963, Dr Samira Abu Zeid's collection.

١٠٠ ـ لوحة : «سيدات نوبيات» (تجربة مصغرة) ـ رسمت عام ١٩٦٣ بفحم نباتى على ورق ـ مساحتها ٢٢ × ١٧,٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

١٠٣ ـ لوحة : «أشخاص وأفق» ـ رسمت عام ١٩٦٦ بألوان زيتية على سيلوتكس ـ مساحتها ١٢٢ × ٨٠ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

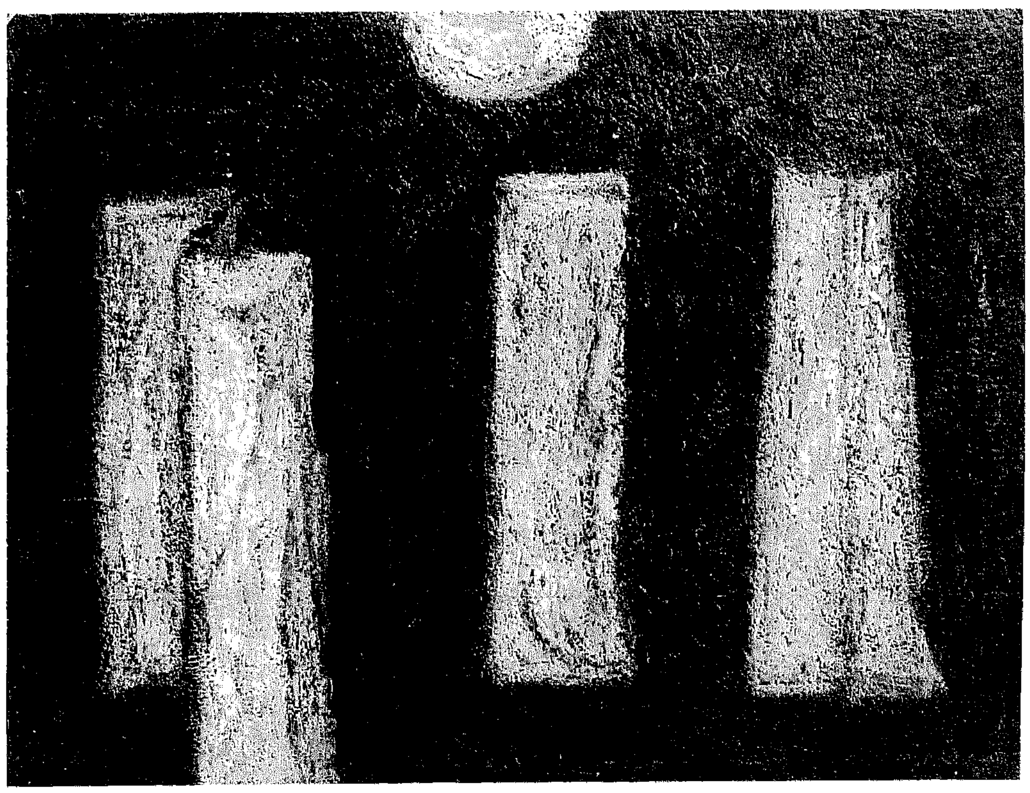
103. "Persons and Horizons", 122 × 80cm oil on Celotex painted in 1966, Dr Samira Abu Zeid's collection.



➤

١٠١ ـ لوحة : «أشخاص وشمس» ـ رسمت عام ١٩٦٦ بألوان زيتية على سيلوتكس ـ مساحتها ٧٥ × ١٢٢ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

101. "Persons and Sun", 122 × 75 cm oil on Celotex painted in 1966, Dr Samira Abu Zeid's collection.



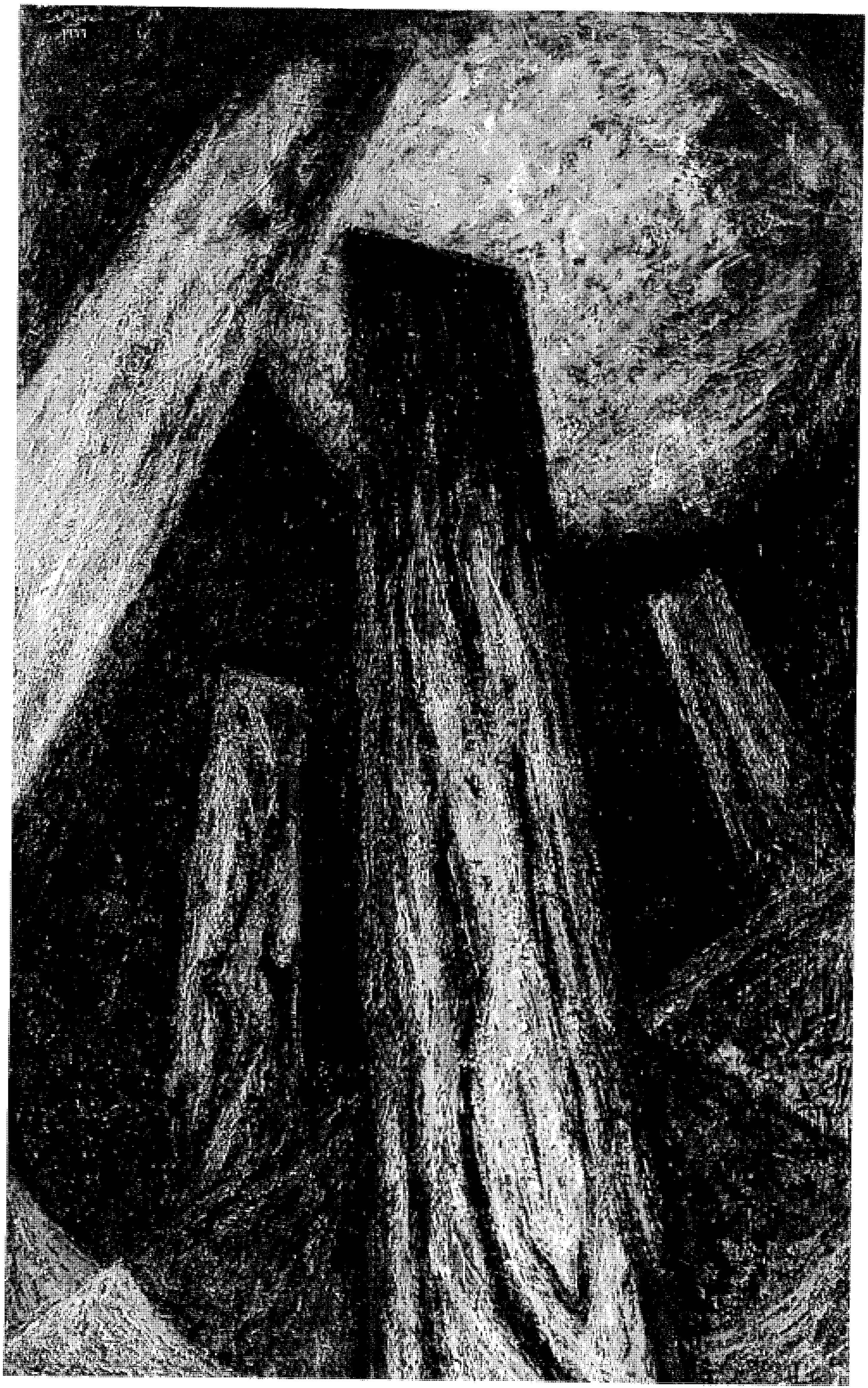
١٠٢ ـ لوحة : «أشخاص وشمس» (تجربة مصغرة) ـ رسمت عام ١٩٦٦ بقلم كونتيه على ورق ـ مساحتها ١٤ × ٢٤ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

102. "Persons and Sun" (A Miniature), 24 × 14cm Conte on paper drawn in 1966, Dr Samira Abu Zeid's collection.



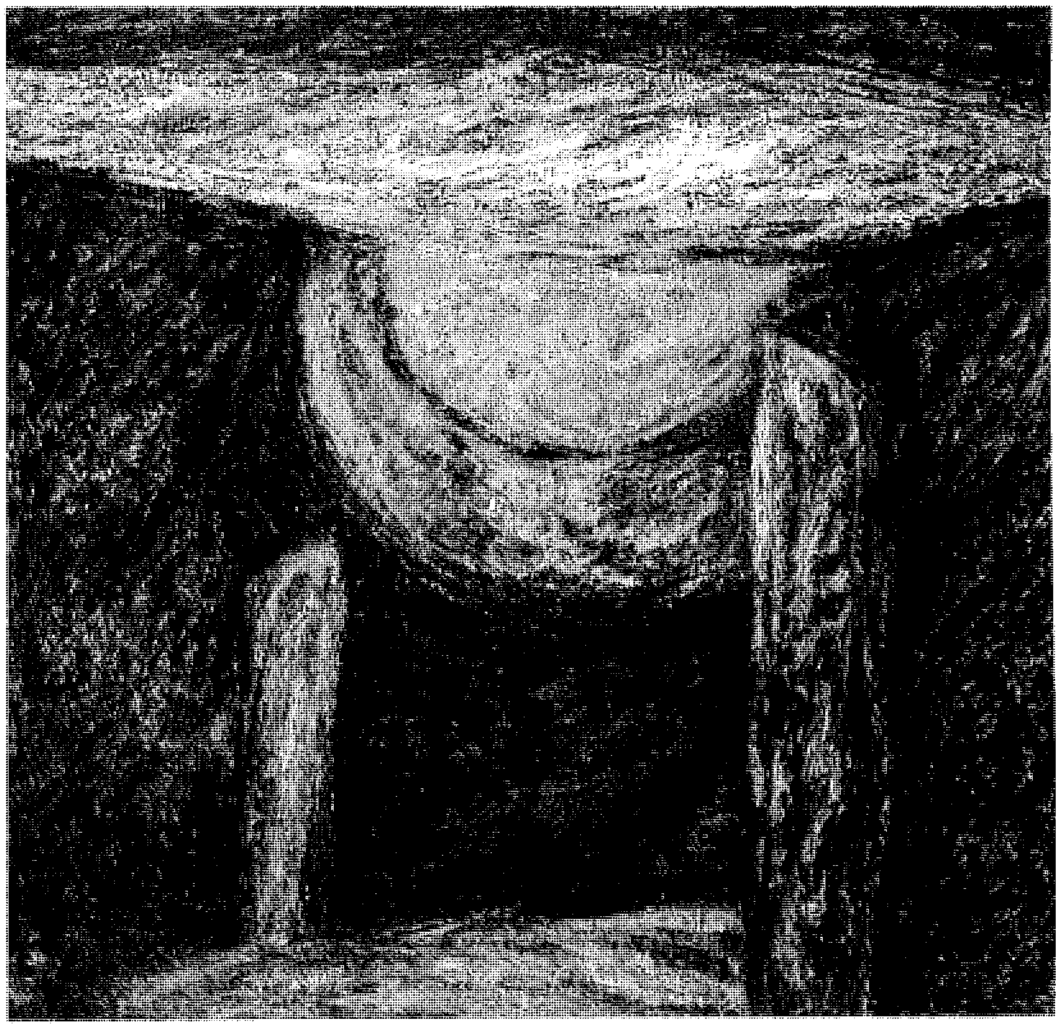
١٠٤ ـ لوحة : «نساء نوبيات» ـ رسمت عام ١٩٦٥ بألوان زيتية ـ مساحتها ٧٨ × ٦٠ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

104. "Nubian Women", 60 × 78 cm oil painted in 1965, Dr Samira Abu Zeid's collection.



١٠٥ ـ لوحة : «شمس تنطفئ» ـ رسمت عام ١٩٧٦ (غالبًا) بألوان زيتية على سيلوتكس ـ مساحتها ١١٩ × ١١٣ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

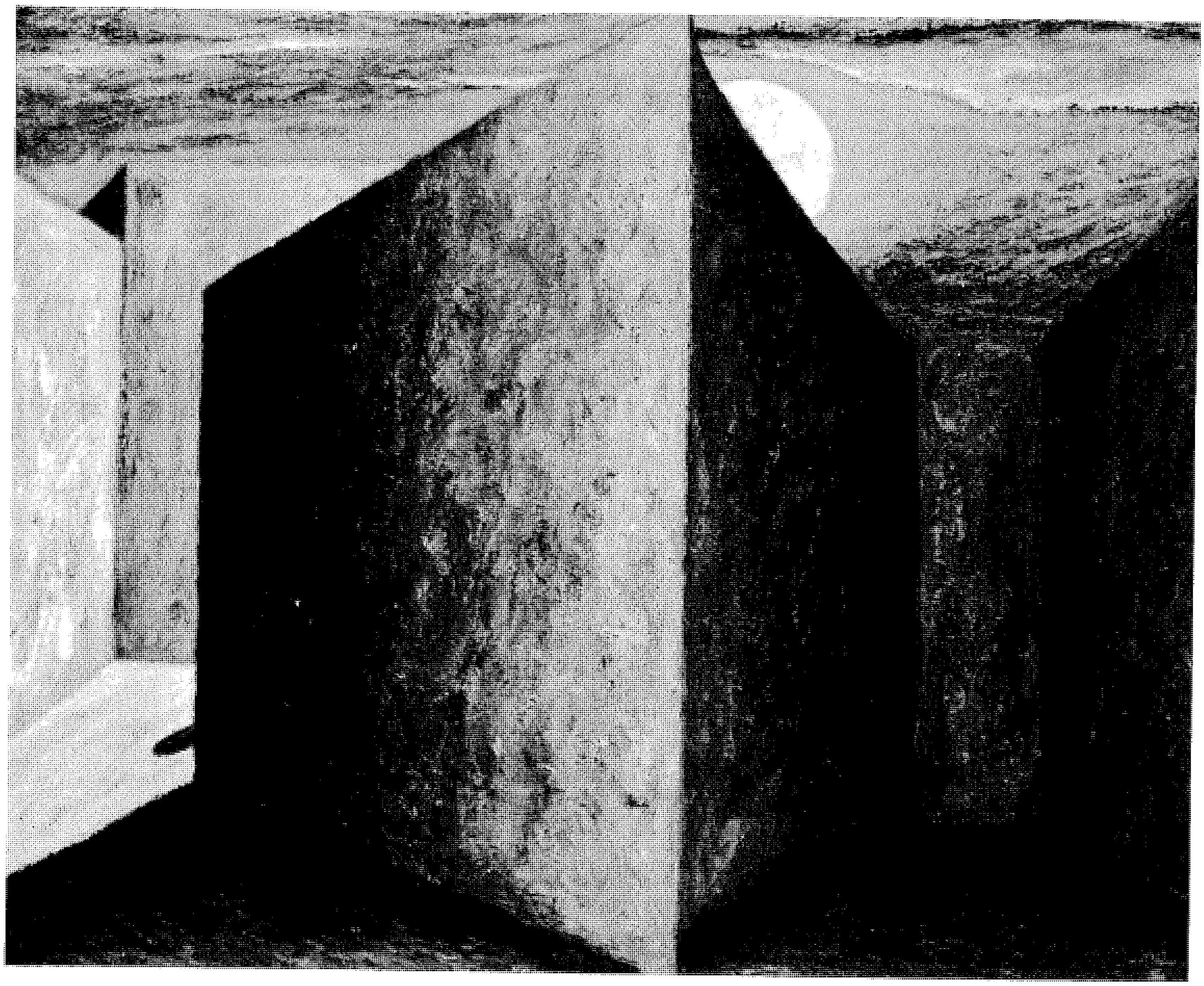
105. "Sun Turns Glowless", 113 × 119cm oil on Celotex painted (circa) 1976, Dr Samira Abu Zeid's collection.





١٠٦ ـ لوحة : «الرحيل» ـ رسمت عام ١٩٦٦ بألوان زيتية على سيلوتكس ـ مساحتها ٧٩ × ١٢٢ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

106. "Departure", 122 × 79cm oil on Celotex painted in 1966, Dr Samira Abu Zeid's collection.



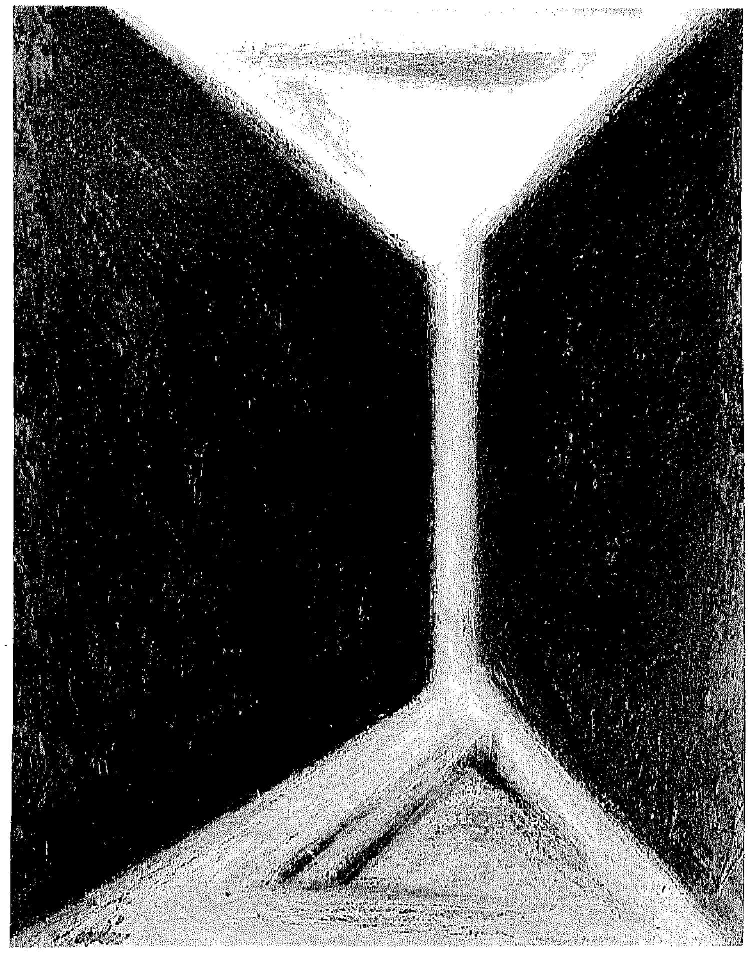
١٠٧ ـ لوحة : «صعود القمر» ـ رسمت عام ١٩٨١ بألوان زيتية على خشب ـ مساحتها ٩٩ × ٨٠ سم ـ مجموعة مركز القاهرة الدولى للمؤتمرات.

107. "Moon Ascent", 80 × 99cm oil on wood, collection of the Cairo International Conferences Centre.



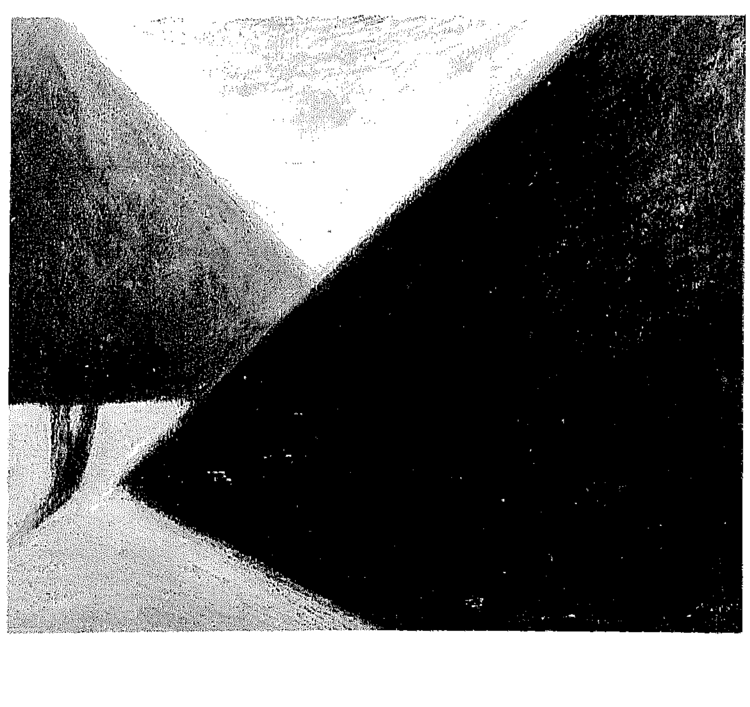
١٠٨ ـ لوحة : «الخروج» ـ رسمت بألوان زيتية على كرتون ـ مساحتها ٢٠ × ٢٩,٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

107. "Moon Ascent", 80 × 99cm oil on wood, collection of the Cairo International Conferences Centre.



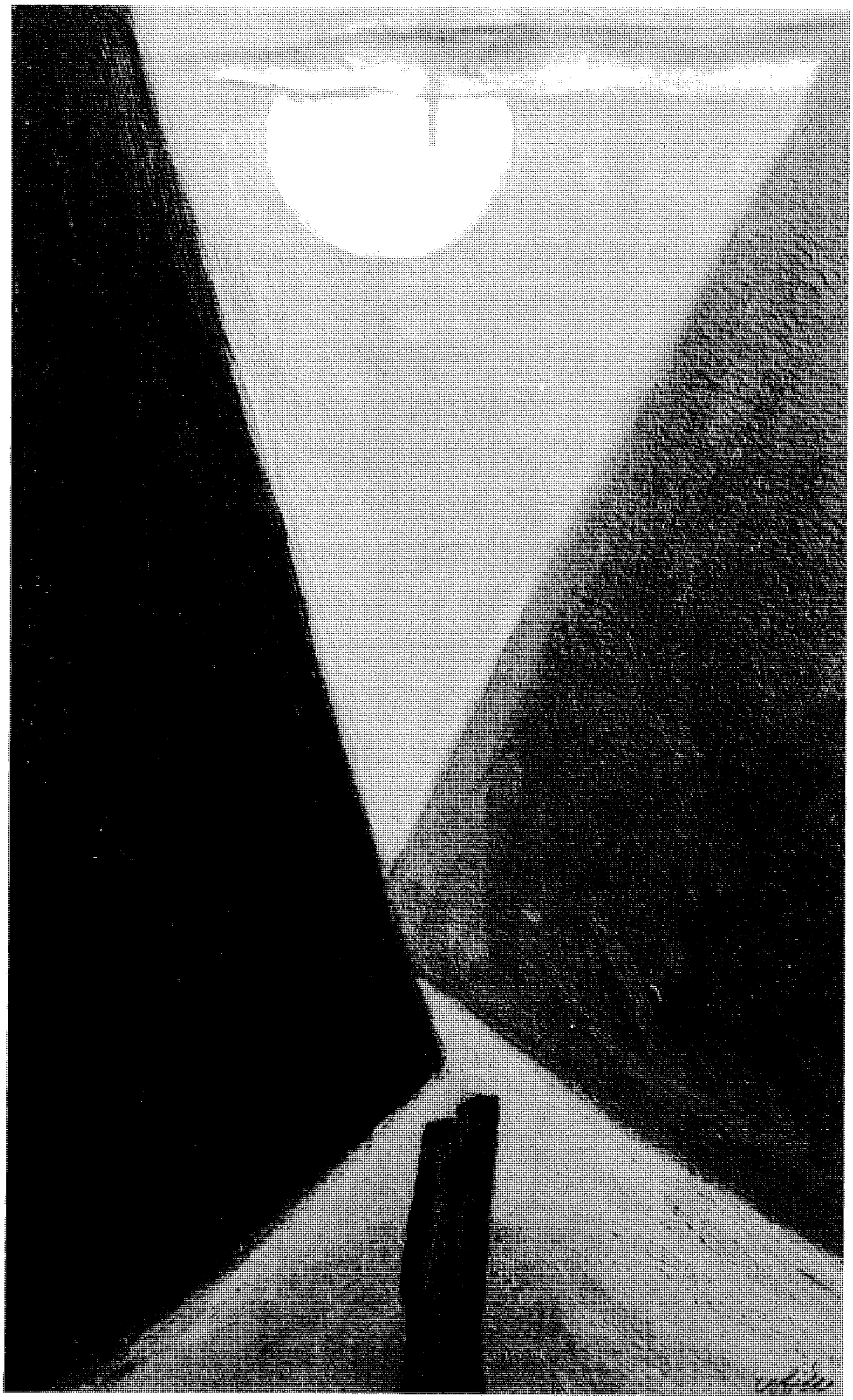
١١٠ ـ لوحة : «الضوء الرصين» ـ رسمت عام ١٩٩٤ بألوان زيتية على كرتون ـ مساحتها ٣٣ × ٣٧ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

110. "Sedate Light", 37 × 33cm oil on pasteboard painted in 1994, Dr Samira Abu Zeid's collection.



١١١ ـ لوحة : «خطوات» ـ رسمت بألوان زيتية على كرتون ـ مساحتها ٢٧ × ٢٤,٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

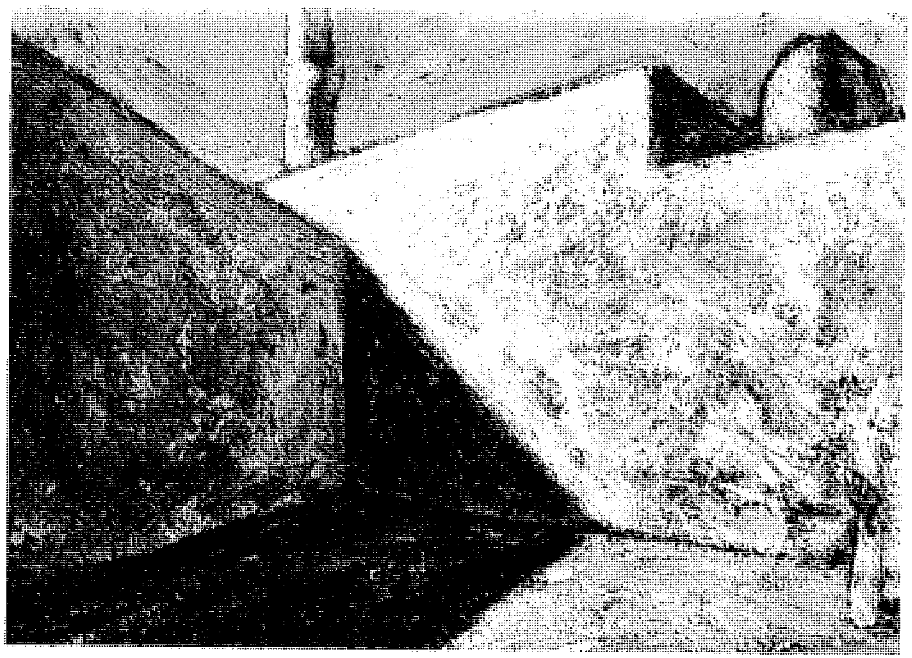
111. "Steps", 24.5 × 27cm oil on pasteboard, Dr Samira Abu Zeid's collection.



١٠٩ ـ لوحة : «ابتسامة القمر» ـ رسمت عام ١٩٨٨ بألوان زيتية على خشب ـ مساحتها ٧٨ × ٥٠ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

109. "Smile of the Moon", 50 × 78cm oil on wood painted in 1988, Dr Samira Abu Zeid.





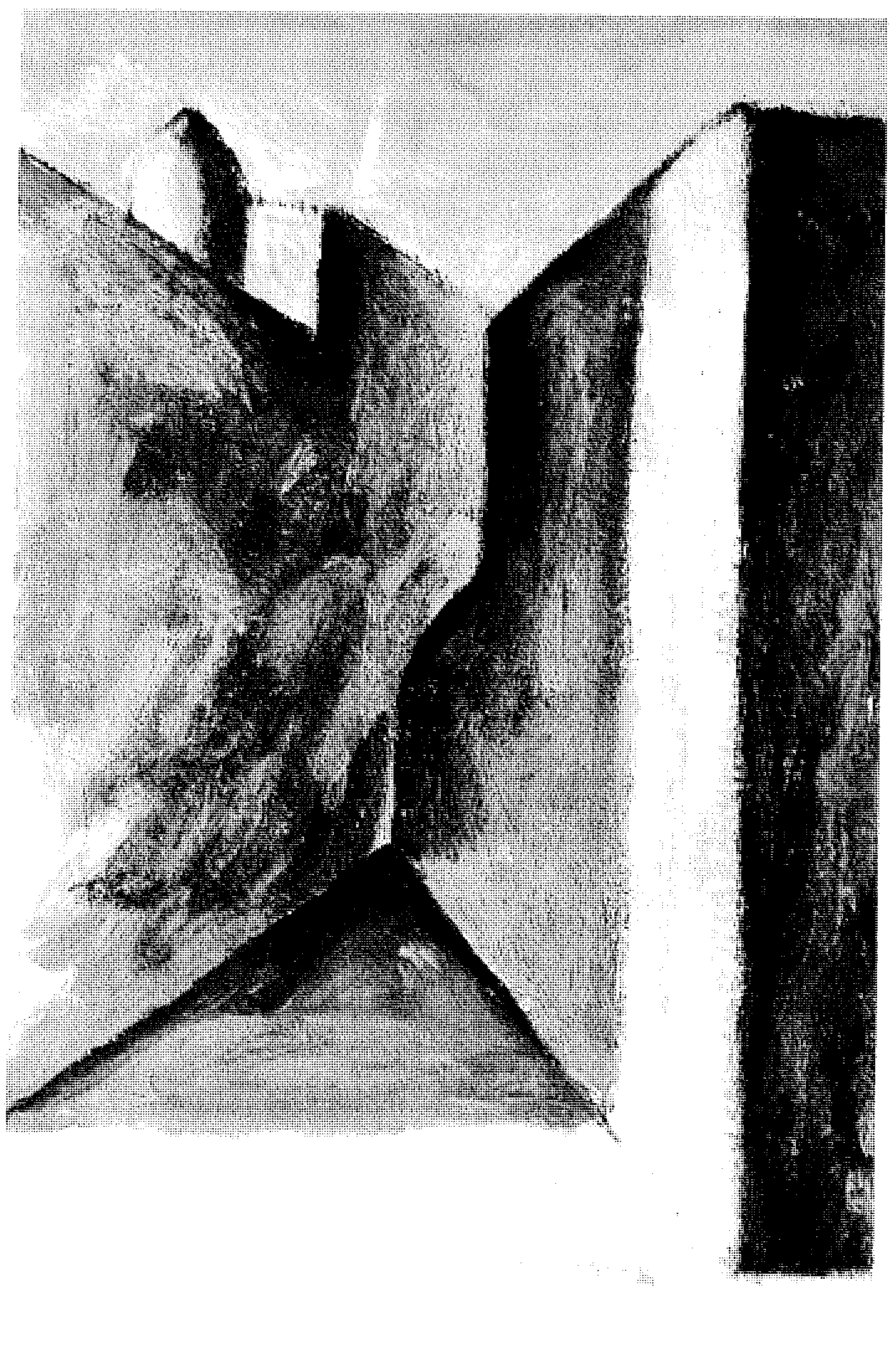
١١٢ ـ لوحة : «منظر» ـ رسمت عام ١٩٦٦ بألوان زيتية على خشب ـ مساحتها ٢٤,٥ × ١٨,٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

112. " A Spectacle", 18.5 × 24.5 cm oil on wood painted in 1996, Dr SamiraAbu Zeid's collection.

➤

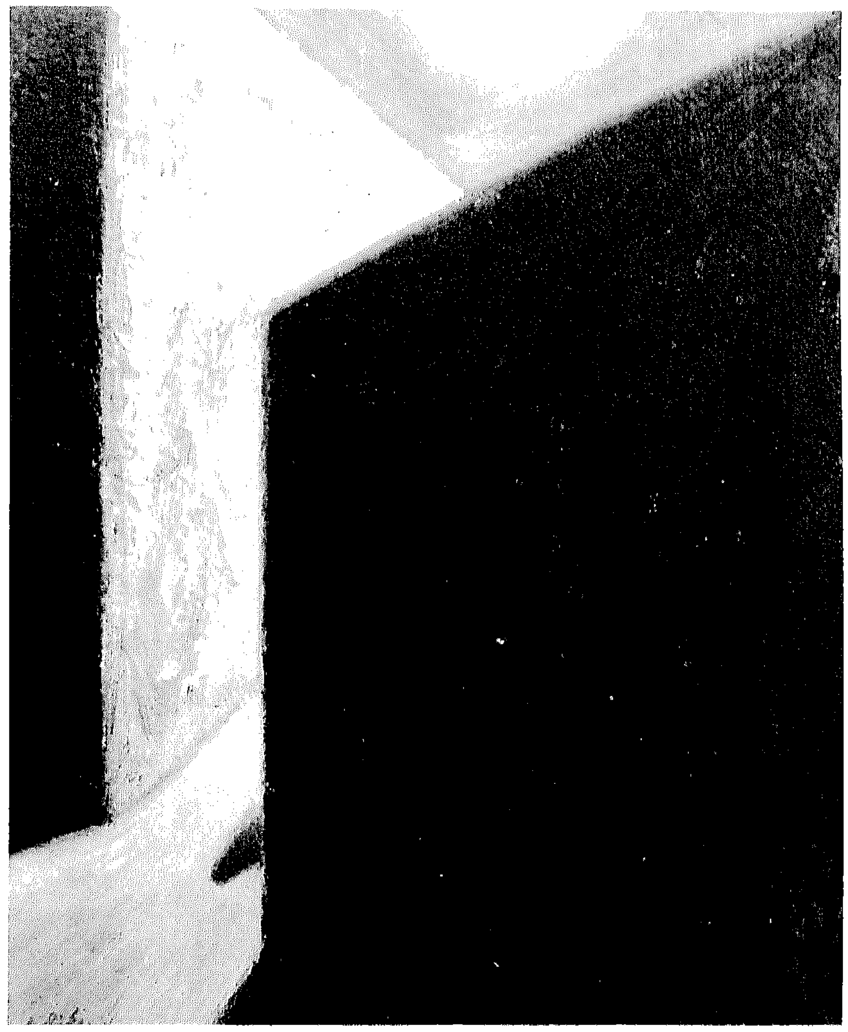
١١٤ ـ لوحة : «الهدف» ـ رسمت بألوان زيتية على سيلوتكس ـ مساحتها ٢٧ × ١٩,٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

114. "The Target", 19.5 ×27cm oil on Celotex, Dr Samira Abu Zeid's collection.



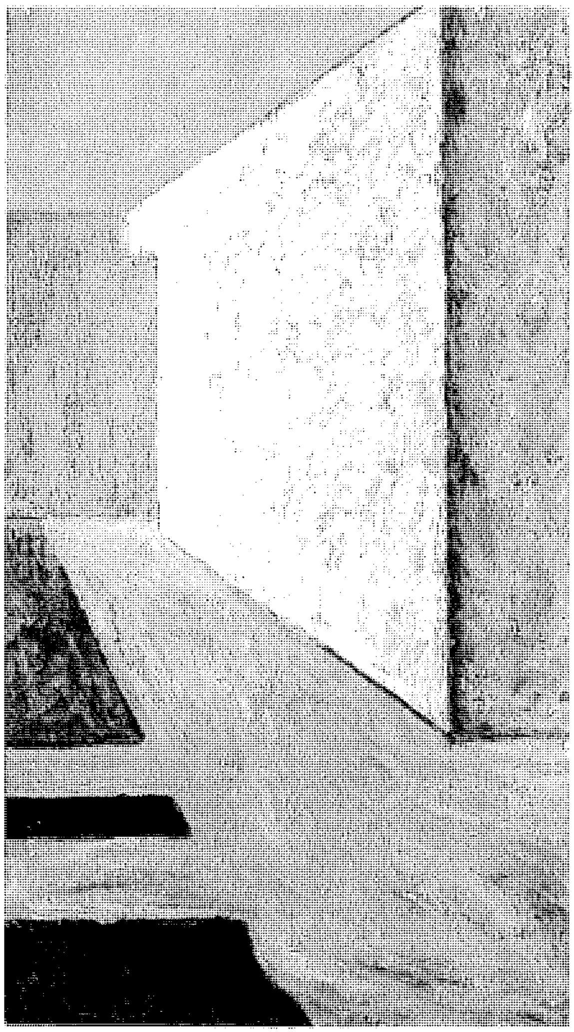
١١٥ ـ لوحة : «الجدران» ـ رسمت بألوان زيتية على كرتون ـ مساحتها ٢٠ × ٢٩,٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

115. "Walls", 29.5 × 20cm oil on pasteboard, Dr Samira Abu Zeid's collection.



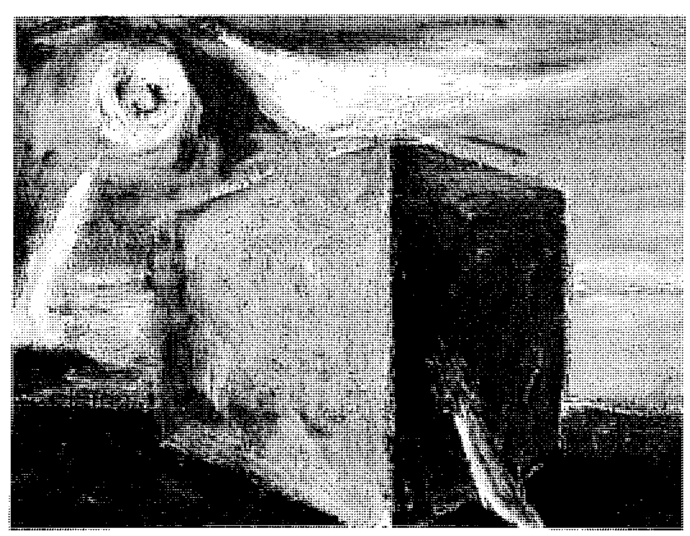
١١٣ ـ لوحة : «المسار» ـ رسمت بألوان زيتية على كرتون ـ مساحتها ٢٤ × ٢٨,٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

113. "The Pathway", 28.5 × 24cm oil on pasteboard, Dr Samira Abu Zeid's collection.



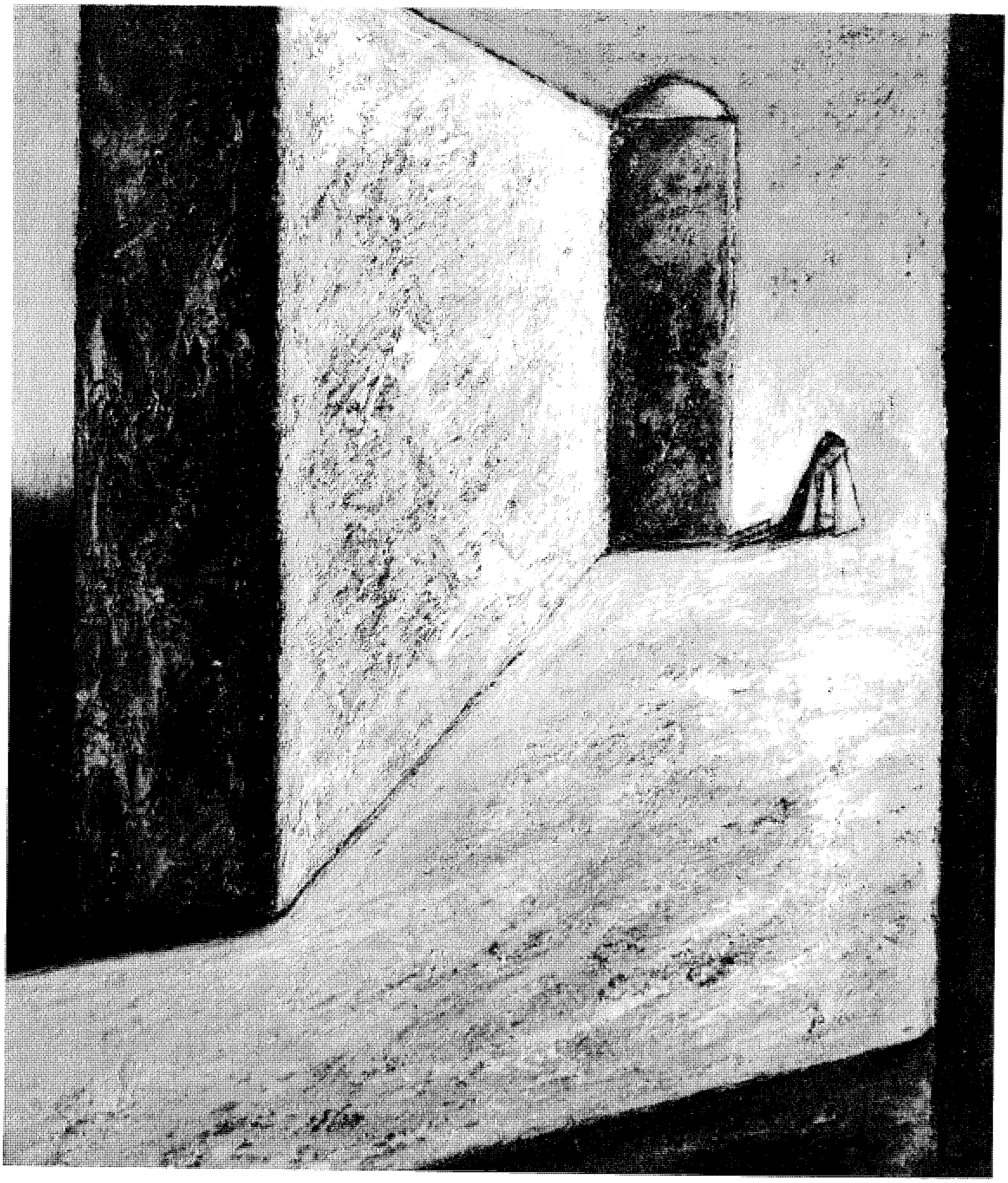
١١٦ ـ لوحة : «منظر لم يكتمل» ـ رسمت عام ١٩٩٠ بألوان زيتية على خشب ـ مساحتها ٤٨,٥ × ٨٧,٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

116. "An Incomplete Scene", 87.5 × 48.5cm oil on wood painted in 1990, Dr Samira Abu Zeid's collection.



١١٨ ـ لوحة : «موطن الحمام» ـ رسمت عام ١٩٧٥ بألوان زيتية على كرتون ـ مساحتها ٣٤ × ٢٦ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

118. "The Pigeon Home", 26 × 34 cm oil on pasteboard painted in 1975, Dr Samira Abu Zeid's collection.

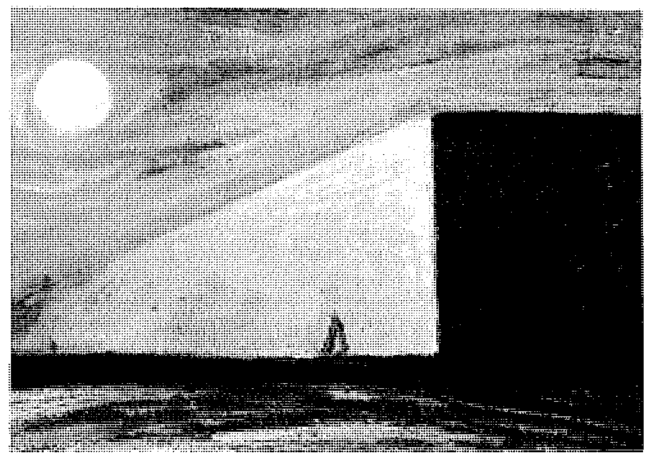


117. "Coming-Together", 37 × 43 cm oil on pasteboard, painted in 1980, Dr Samira Abu Zeid's collection.

١١٧ ـ لوحة : «اللقاء» ـ رسمت عام ١٩٨٠ بألوان زيتية على كرتون ـ مساحتها ٤٣ × ٣٧ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

١١٨ ـ ب ـ لوحة من مجموعة : «النيل والرحيل» ـ رسمت عام ١٩٩٧ بألوان زيتية على كرتون ـ مساحتها ٤٨ × ٣٣ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

118. B - "The Nile and Departure", 33 x 48 cm oil on paste - board produced in 1997; Dr Samira Abu Zeid's Collection.

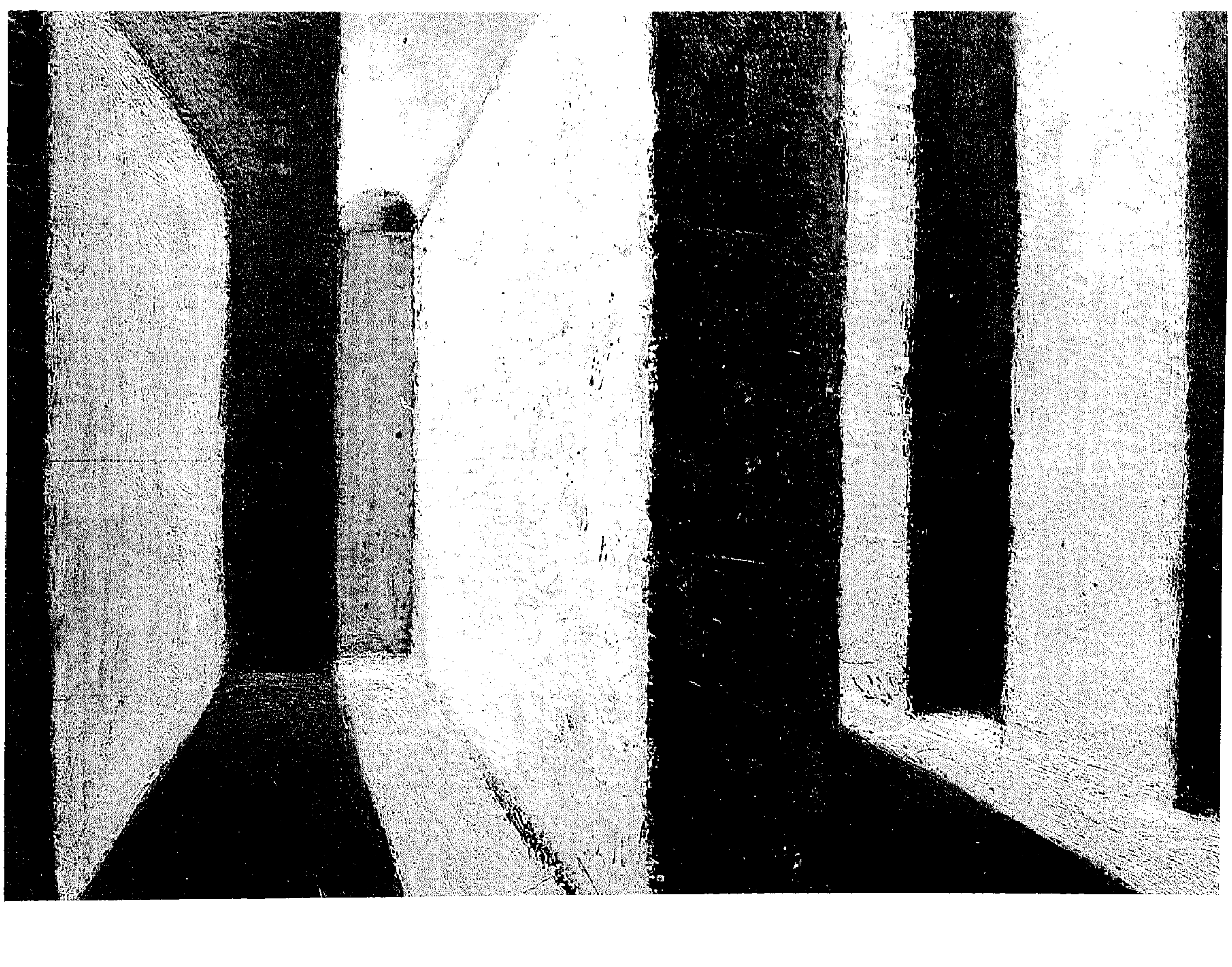


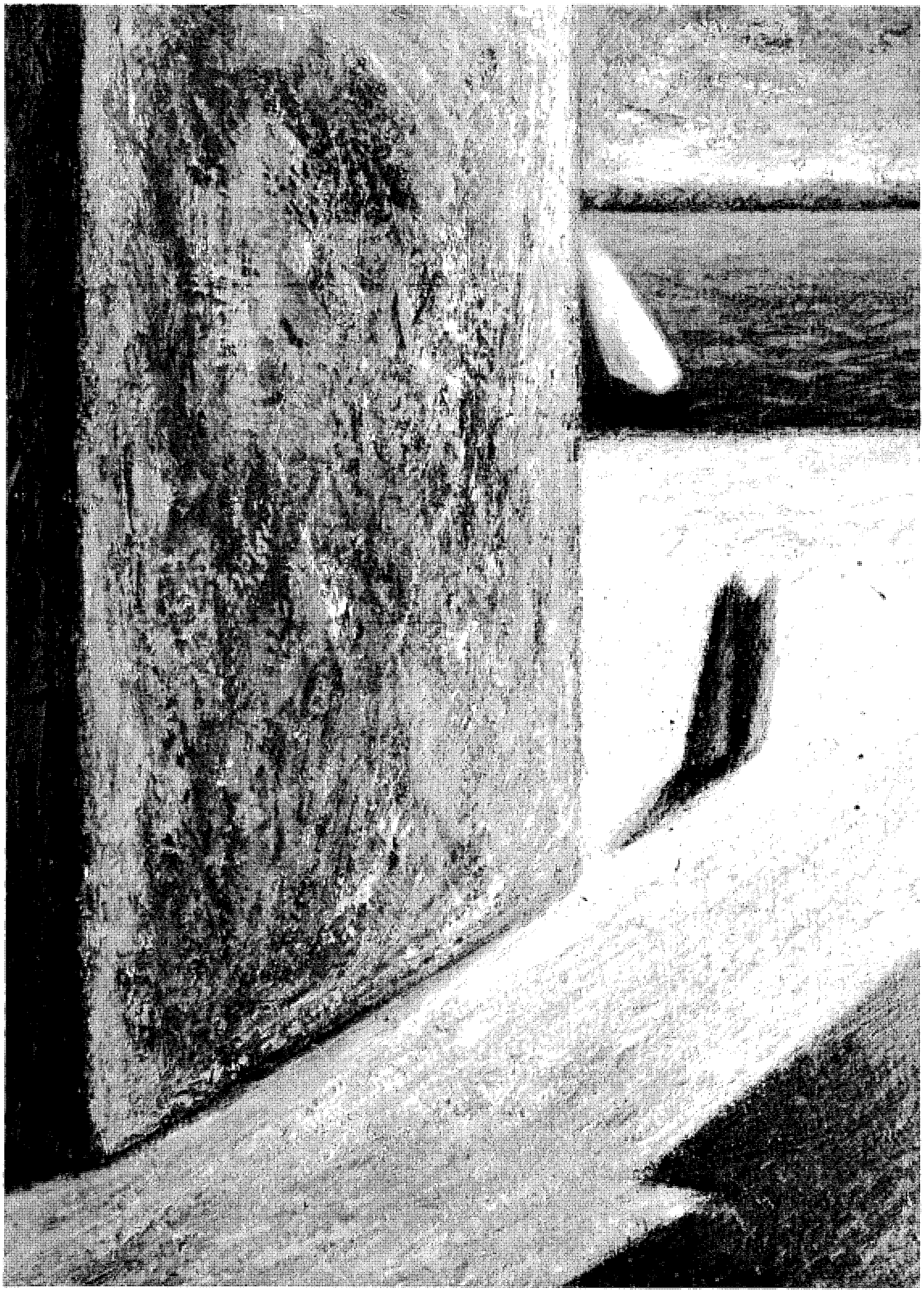
١١٩ ـ لوحة : «الخروج» ـ رسمت عام ١٩٧٨ بألوان زيتية على كرتون ـ مساحتها ٢٨ × ٢١ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

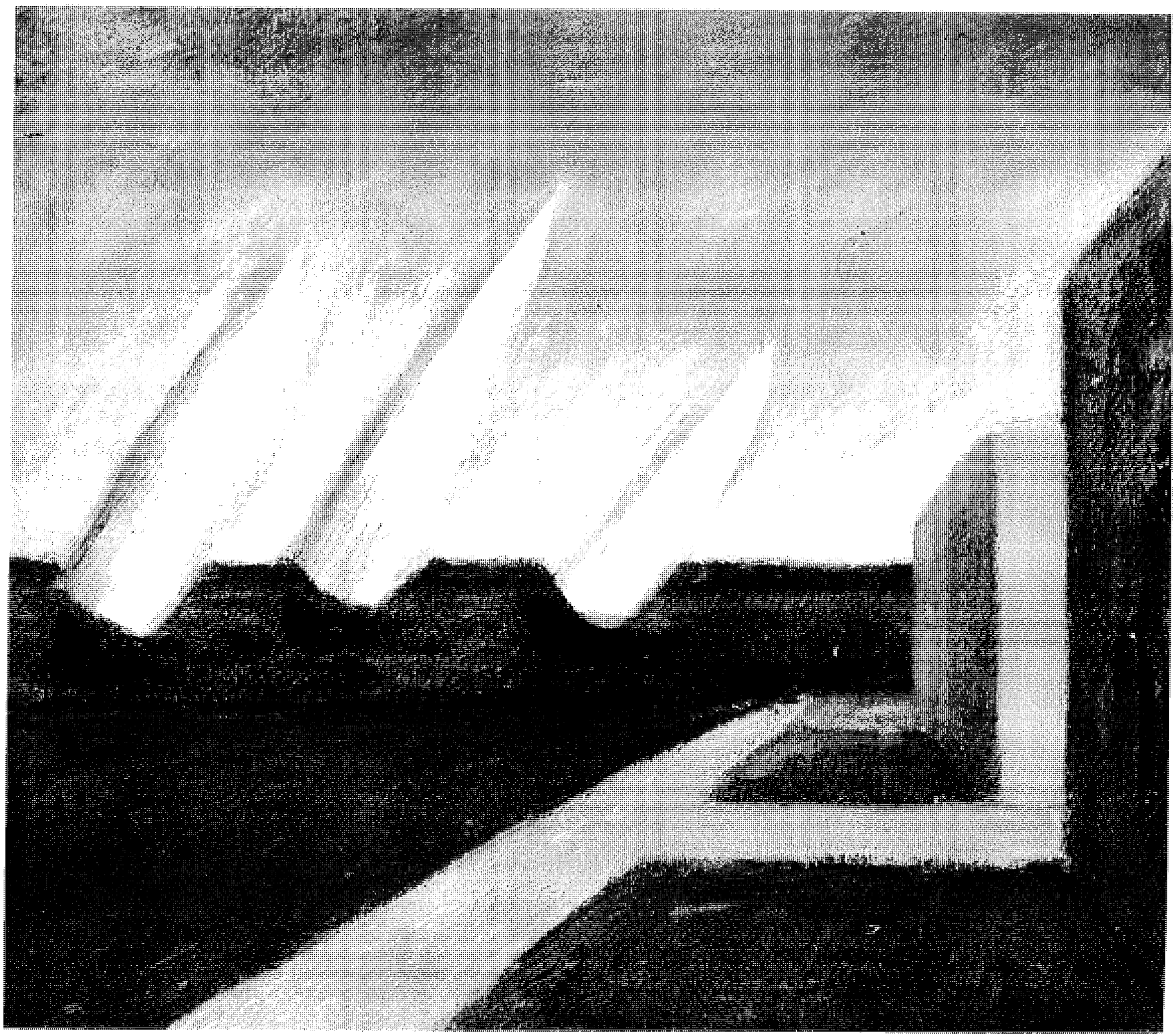
119. "Exodus", 21 x 28cm oil on pasteboard painted in 1978, Dr Samira Abu Zeid's collection.

١٢١ ـ لوحة : «الجدران» ـ رسمت عام ١٩٩٢ بألوان زيتية على قماش ملصوق على كرتون ـ مساحتها ٣٢ × ٢٤ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

121. "Walls", 24 x 32cm oil on canvas on pasteboard painted in 1992, Dr Samira Abu Zeid's collection.

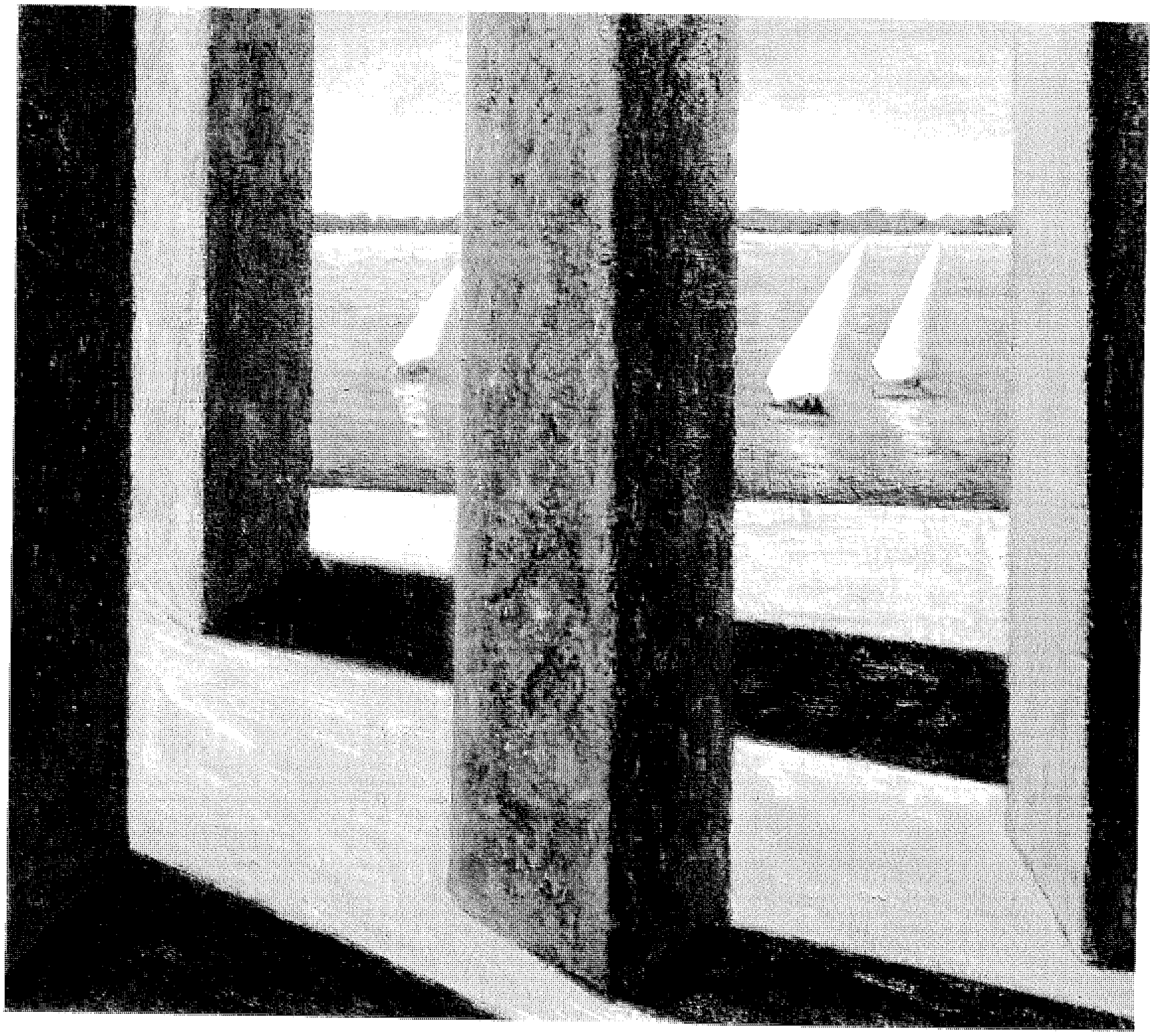






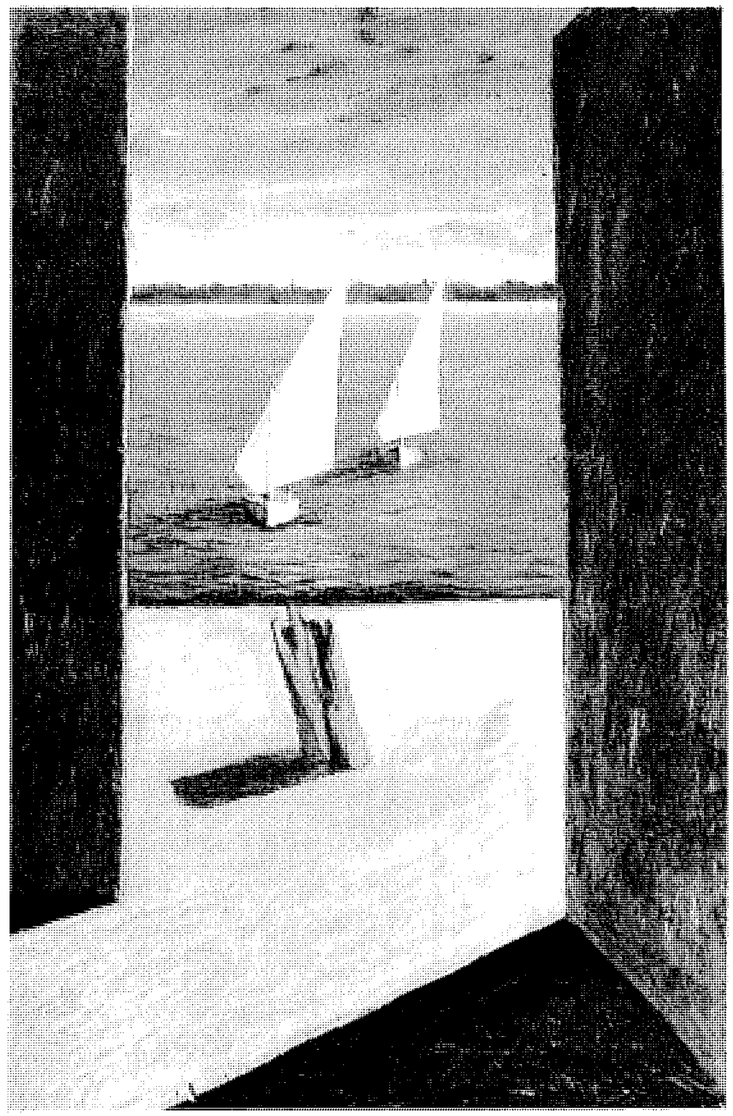
١٢٤ ـ لوحة : «النيل» ـ رسمت عام ١٩٨٢ بألوان زيتية على قماش ملصوق على كرتون ـ مساحتها ٣٦,٥ × ٣٢ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

124. "The Nile", 32 × 36.5cm oil on canvas on pasteboard painted in 1982, Dr Samira Abu Zeid's collection.



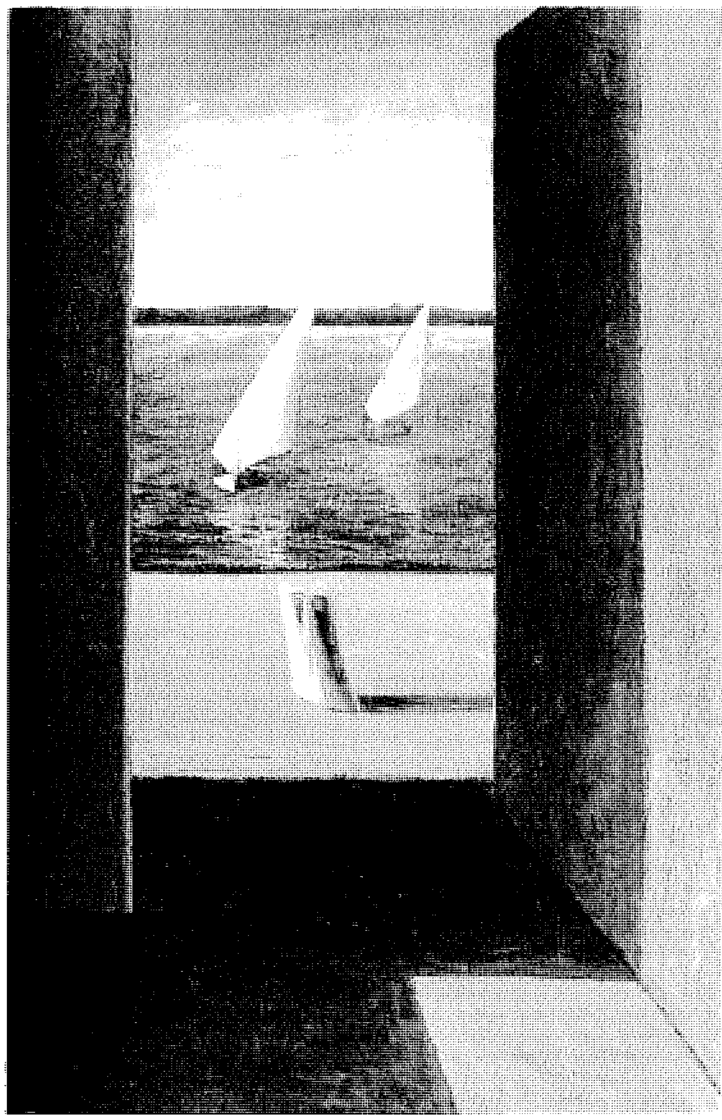
١٢٣ ـ لوحة : «النيل والرحيل» ـ رسمت عام ١٩٩٨ بألوان زيتية على خشب ـ مساحتها ٥٦ × ٥٩ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

123. "The Nile and Departure", 59 × 56cm oil on wood painted in 1998, Dr Samira Abu Zeid's collection



١٢٥ ـ لوحة : «النيل والرحيل» ـ رسمت عام ١٩٩٨ بألوان زيتية على خشب ـ مساحتها ٧٤,٥ × ٤٩,٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

125. "The Nile and Departure", 49.5 × 74.5cm oil on wood painted in 1998, Dr Samira Abu Zeid's collection.

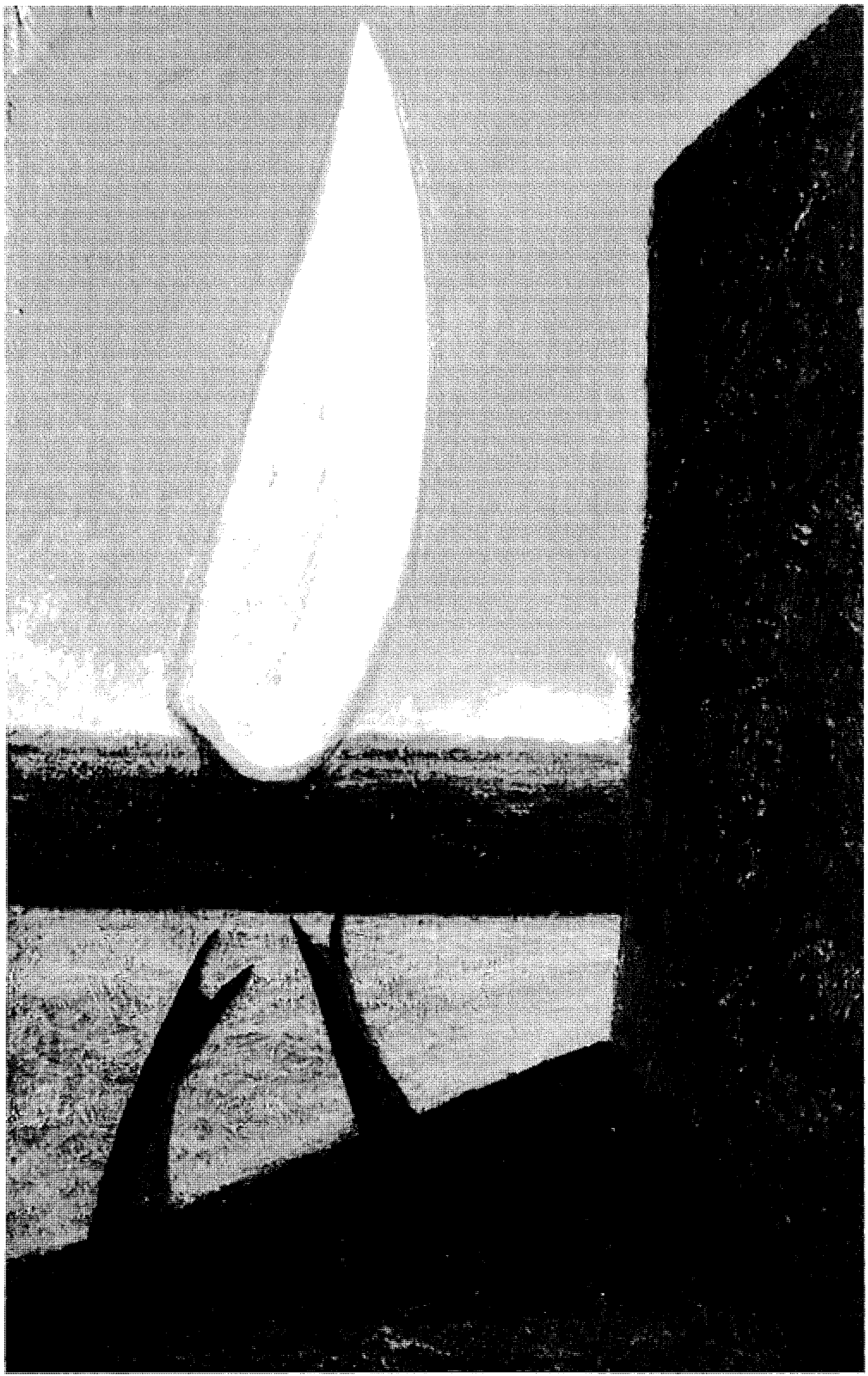


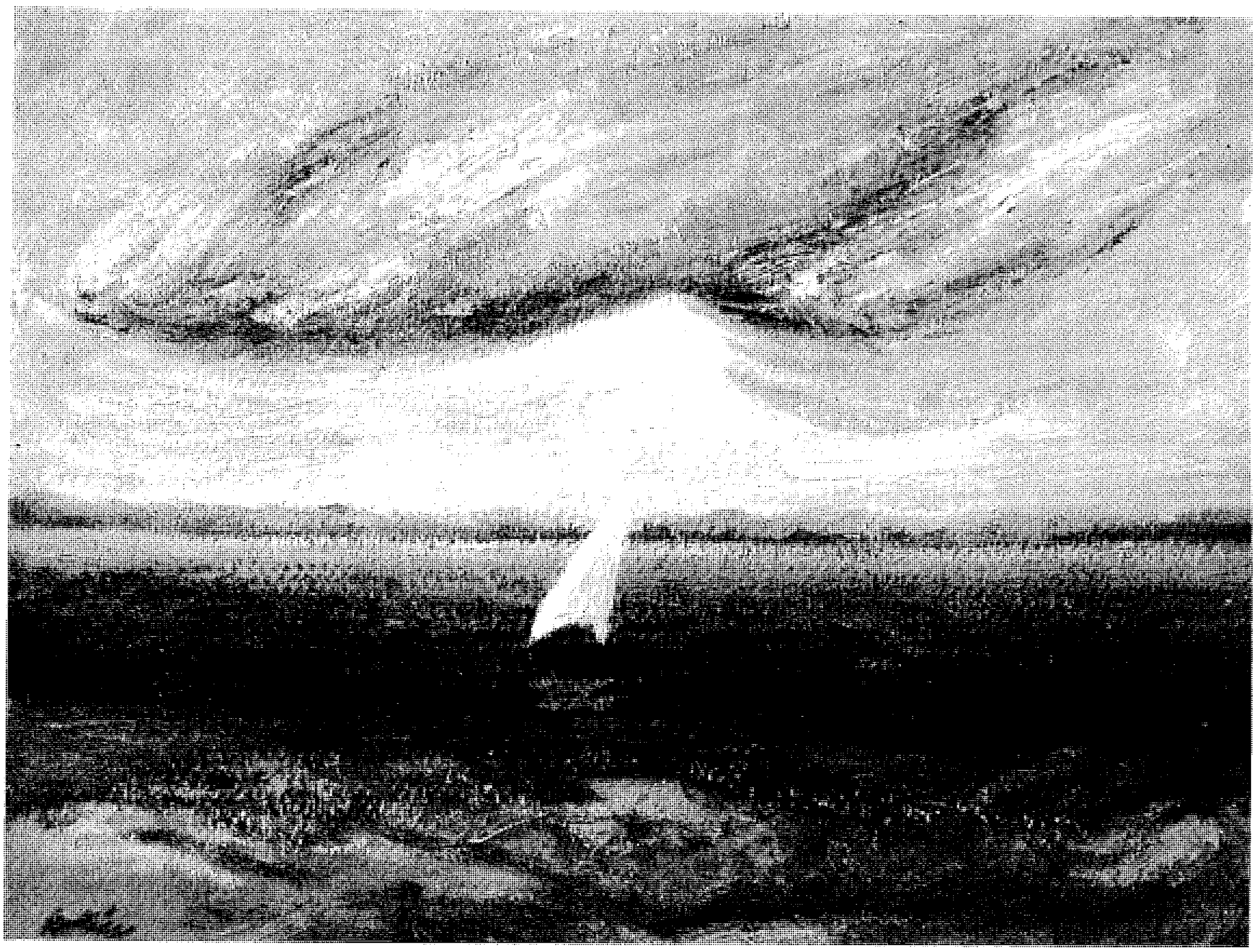
١٢٦ ـ لوحة : «النيل والرحيل» ـ رسمت عام ١٩٩٨ بألوان زيتية على خشب ـ مساحتها ٧٦,٥ × ٤٩,٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

126. "The Nile and Departure", 49.5 × 76.5cm, oil on wood, Dr Samira Abu Zeid's collection.

١٢٧ ـ لوحة : «الرحيل» ـ رسمت عام ١٩٨٤ بألوان زيتية على خشب ـ مساحتها ٥٢ × ٨١ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

127. "Departure", 81 × 52cm oil on wood painted in 1984, Dr Samira Abu Zeid's collection.



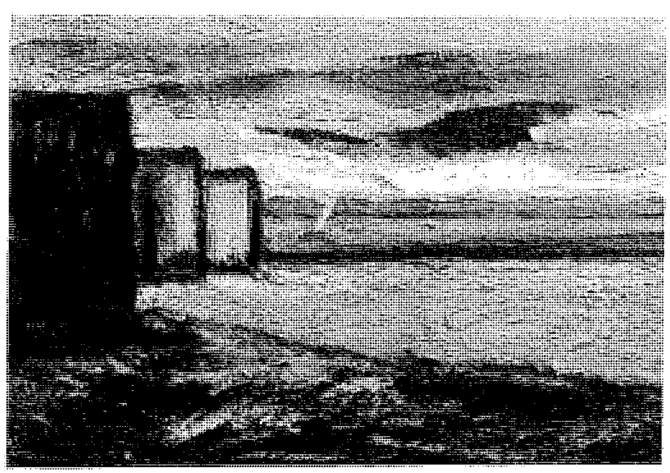


١٢٨ ـ لوحة : «النيل» ـ رسمت عام ١٩٥٧ بألوان زيتية على كرتون ـ مساحتها ٢٩,٥ × ٢٢,٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

128. "The Nile", 22.5 × 29.5cm oil on pasteboard, Dr Samira Abu Zeid.

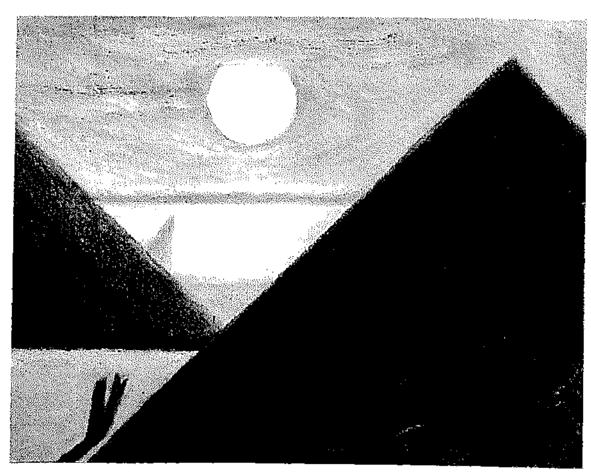
١٣١ ـ لوحة : «منظر» ـ رسمت عام ١٩٩٥ بألوان زيتية على كرتون ـ مساحتها ٢٤ × ١٦,٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

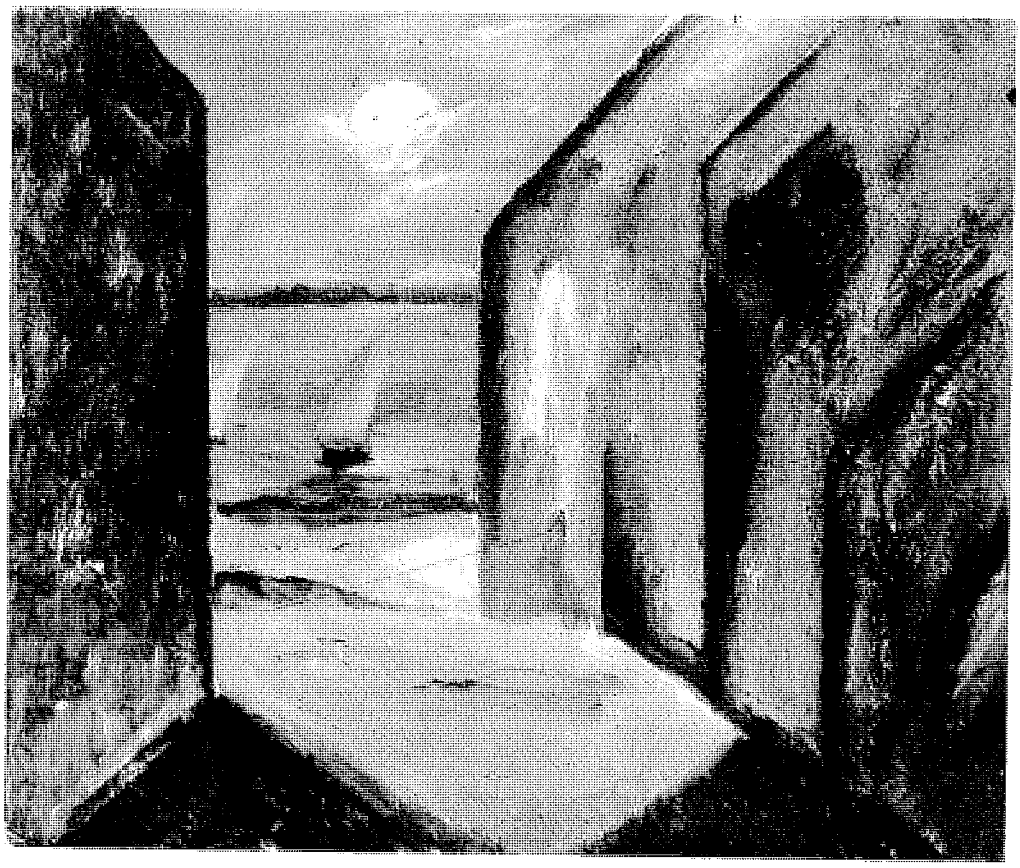
131. "A Spectacle", 16.6 × 24cm oil on pasteboard painted in 1995, Dr Samira Abu Zeid's collection.



١٢٩ ـ لوحة : «منظر نيلى» ـ رسمت عام ١٩٨٥ بألوان زيتية ومواد شمعية ـ مساحتها ٢٣ × ٣٠ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

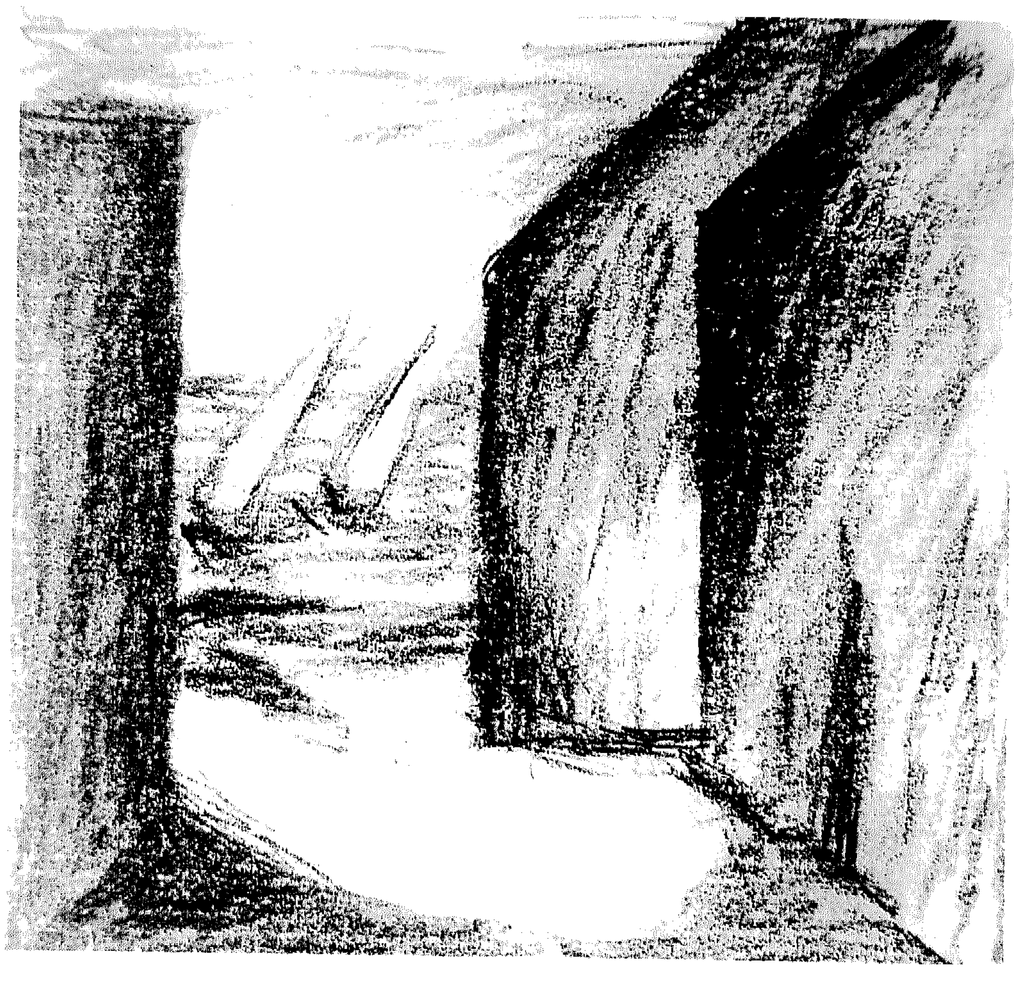
129. "A Nile View", 30 × 23cm oil and wax produced in 1985, Dr Samira Abu Zeid's collection.





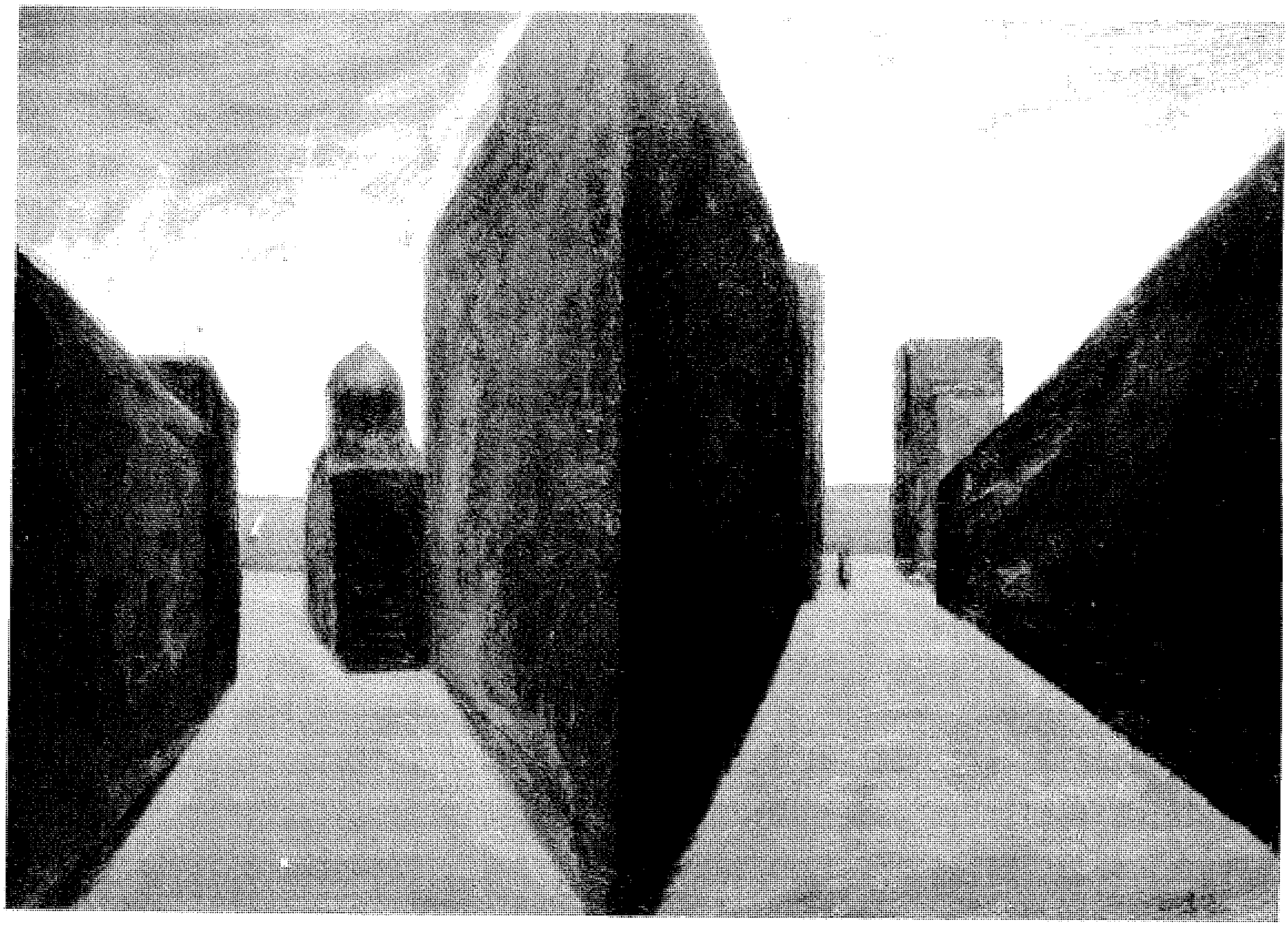
١٣٢ ـ لوحة : «الرحيل» ـ رسمت عام ١٩٧٥
بألوان زيتية على خشب ـ مساحتها ٤٣,٥ ×
٥٢,٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

132. "Departure, 52.5 × 43.5cm oil on wood painted in 1975, Dr Samira Abu Zeid's collection.



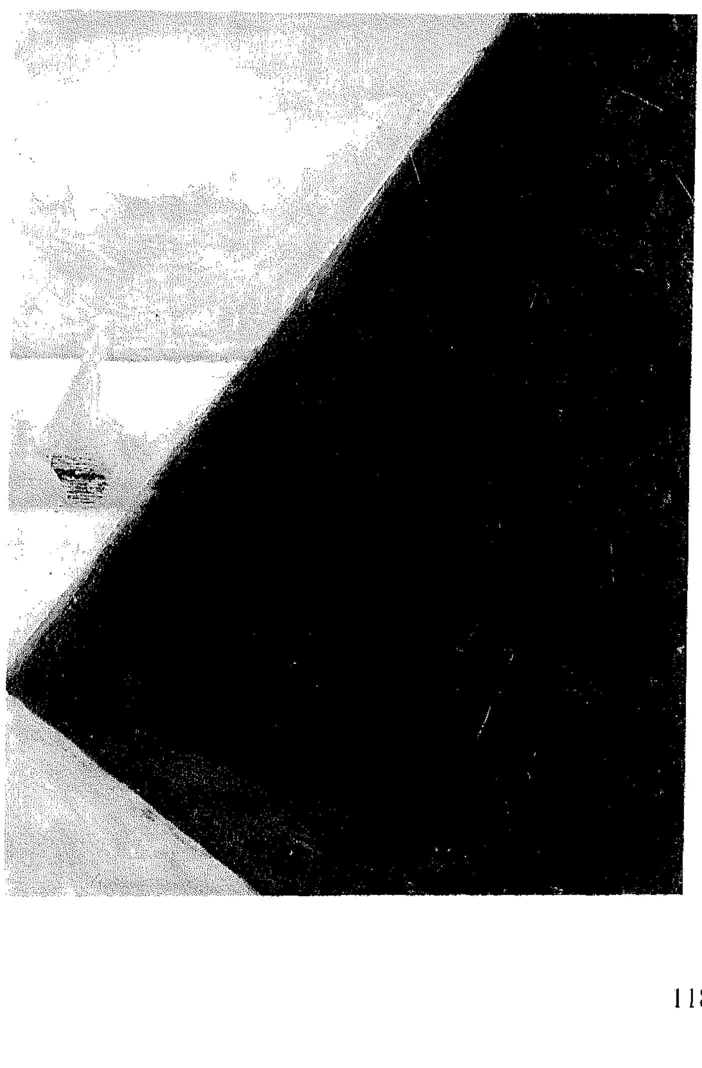
١٣٣ ـ رسم تحضيري للوحة : «الرحيل» ـ
بقلم كونتيه على ورق عام ١٩٧٥ ـ مساحته
٩,٥ × ٩سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة
أبو زيد .

133. A rough copy of "Departure", 9 × 9.5cm Conte on paper drawn in 1975, Dr Samira Abu Zeid's collection.



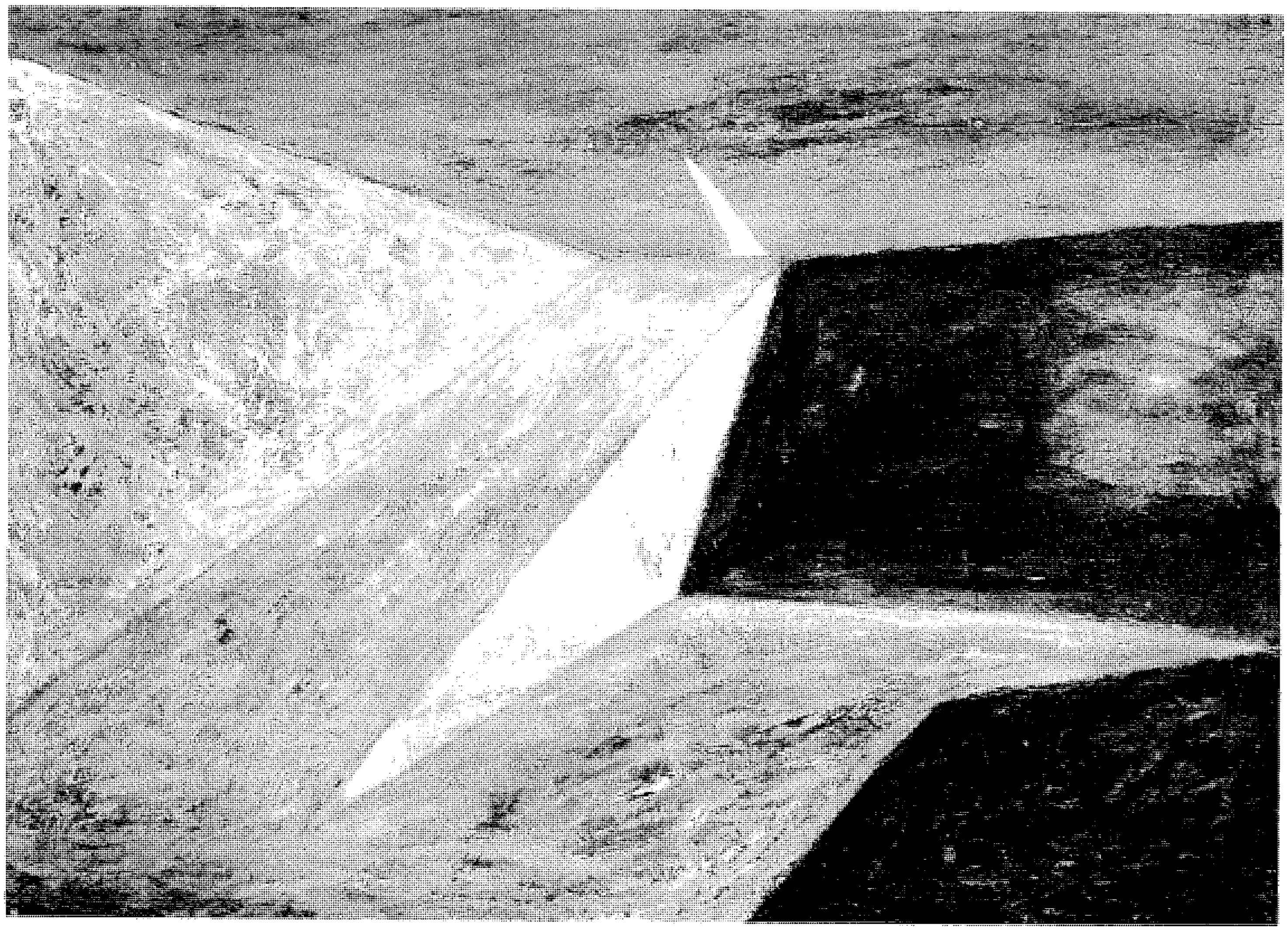
١٣٥ ـ لوحة : «النيل والرحيل» ـ رسمت عام ١٩٨٢ بألوان زيتية على كرتون ـ مساحتها ٥٩,٥ × ٤٢,٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

135. "The Nile and Departure", 42.5 × 59.5cm oil on pasteboard painted in 1982, Dr Samira Abu Zeid' collection.



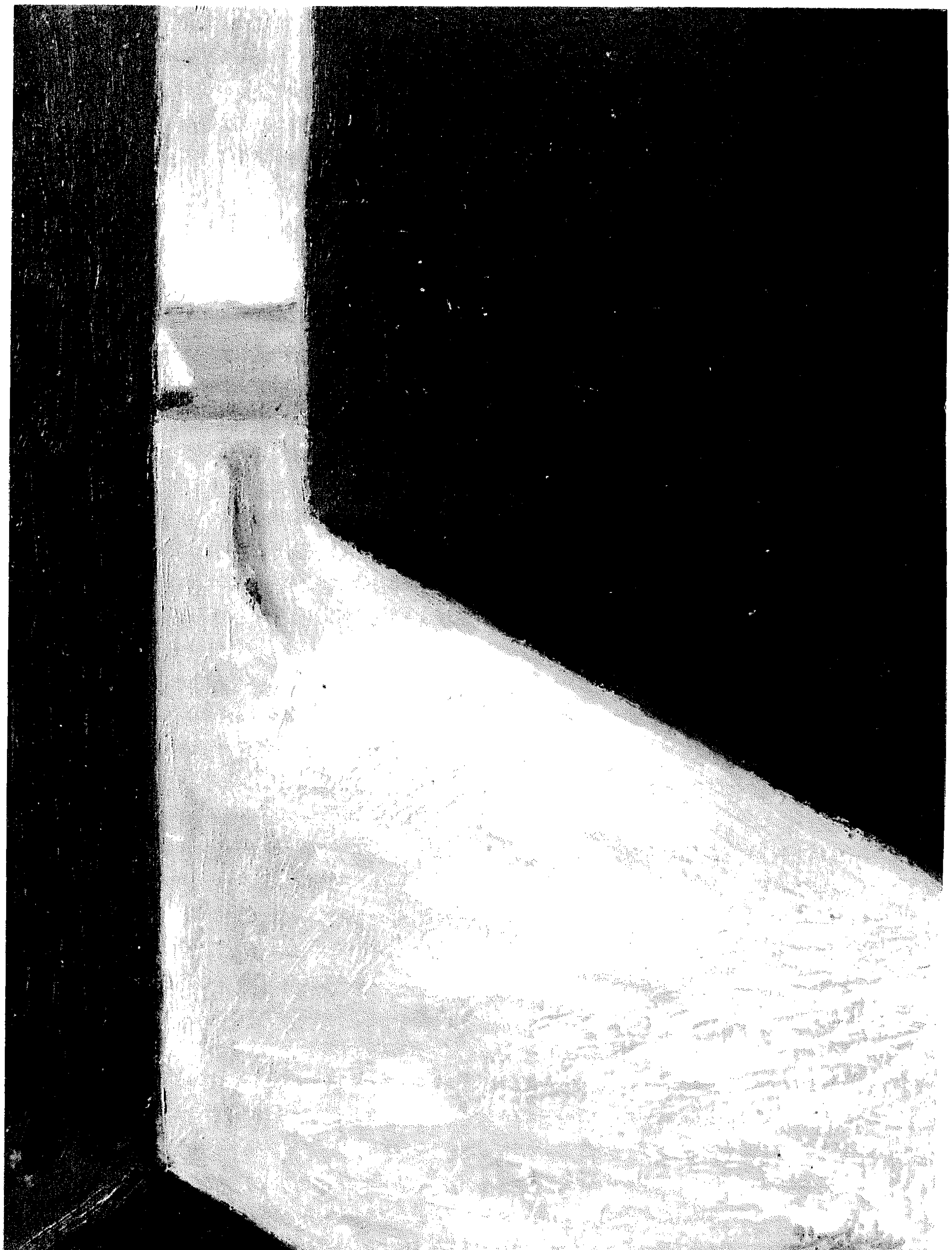
١٣٤ ـ لوحة : «النيل والقمر» ـ رسمت عام ١٩٨٥ بألوان زيتية على سيلوتكس ـ مساحتها ٥٠ × ٦٤,٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

134. "The Nile and Moon", 64.5 × 50cm oil on Celotex painted in 1985, Dr Samira Abu Zeid's collection.



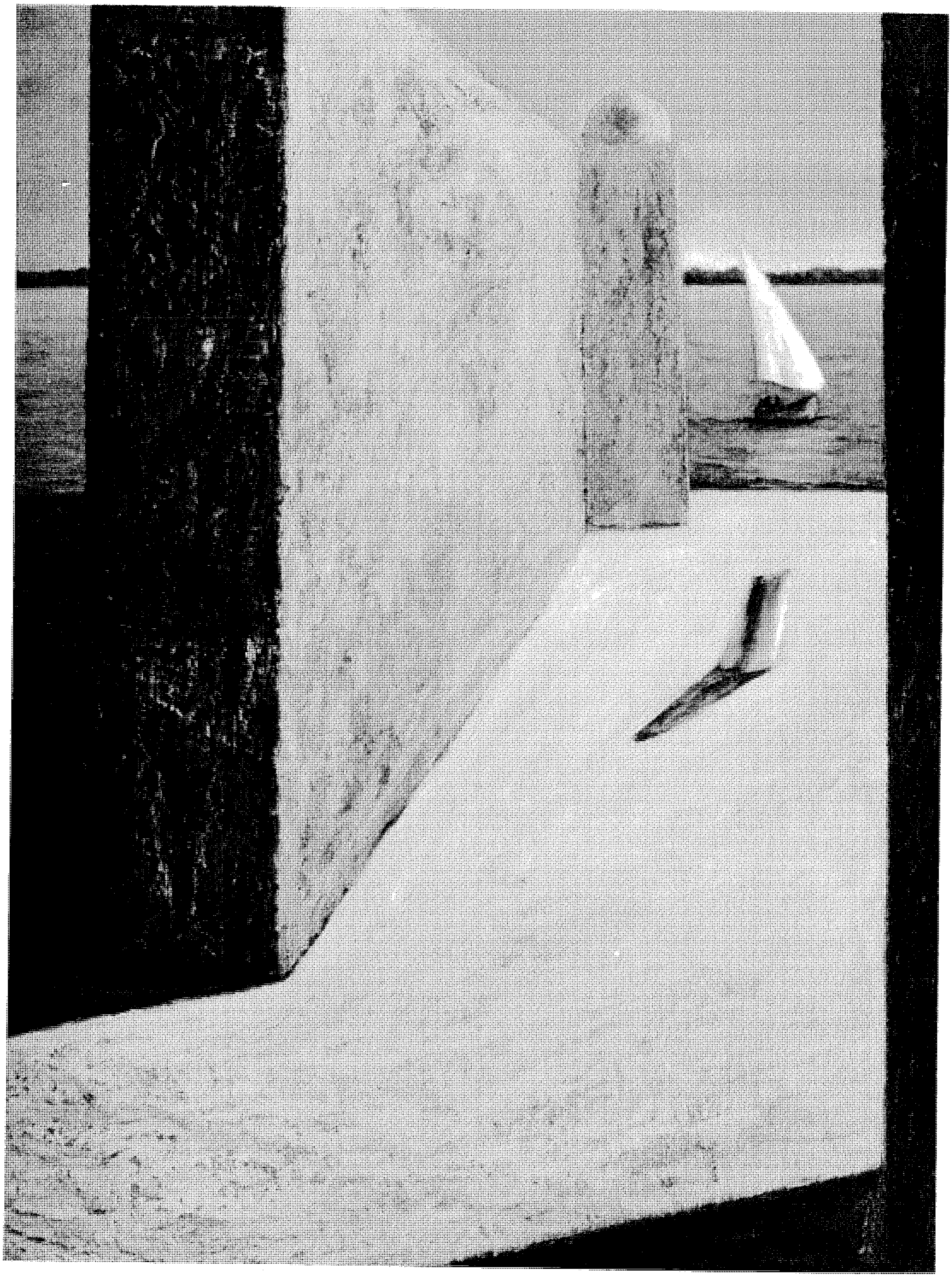
١٣٦ ـ لوحة : «الرحيل» ـ رسمت عام ١٩٨٥ بألوان زيتية على خشب ـ مساحتها ٥٥ × ٨٠ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.

136. "Departure", 80 × 55cm oil on wood painted in 1985, Dr Samira Abu Zeid's collection.



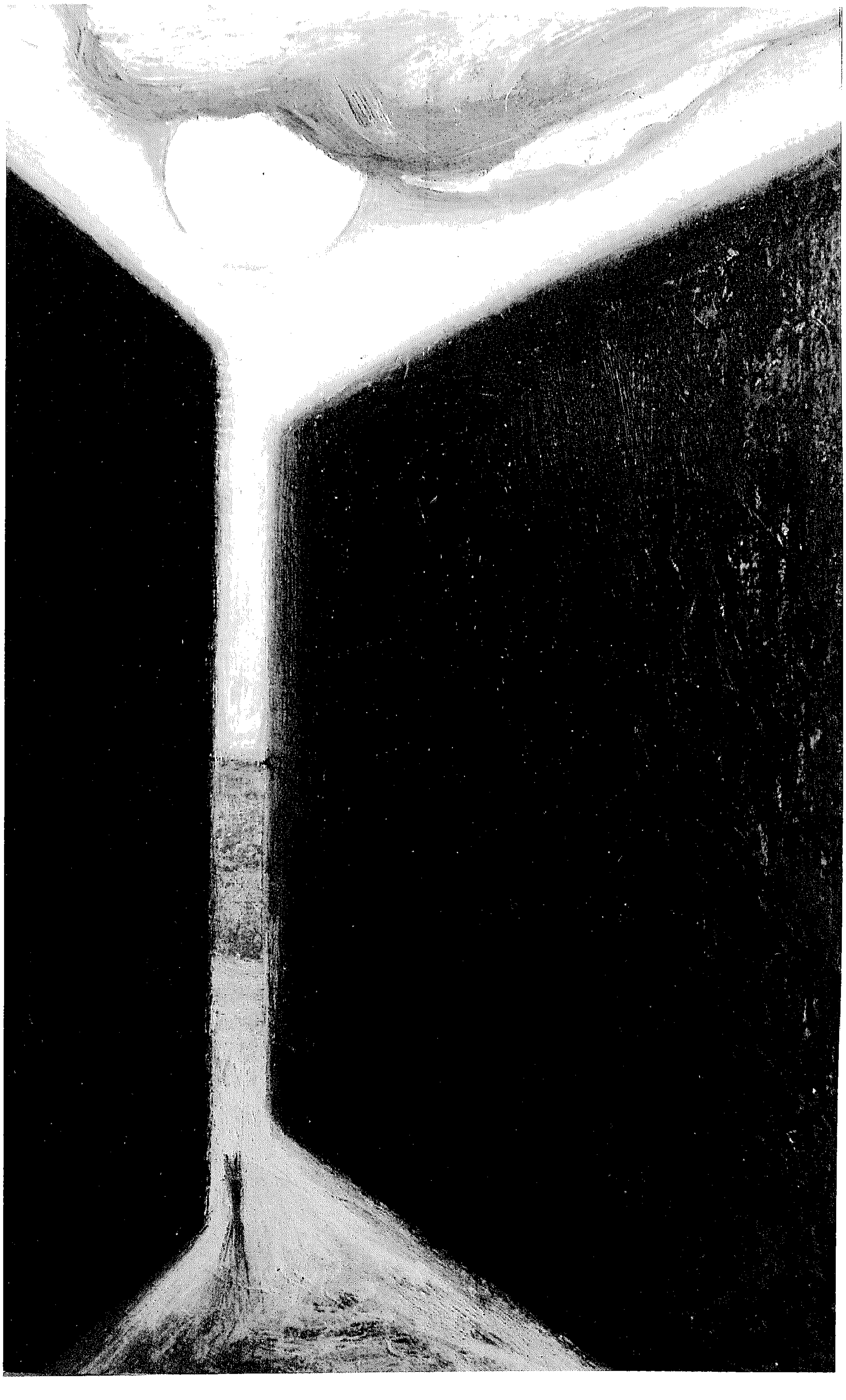
138. "Lights and Shadows", 38.5×45cm oil in pasteboard painted in 1991, Dr Samira Abu Zeid's collec tion.

١٣٨ ـ لوحة : «أضواء وظلال» ـ رسمت عام ١٩٩١ بألوان زيتية على كرتون ـ مساحتها ٤٥ × ٣٨.٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .



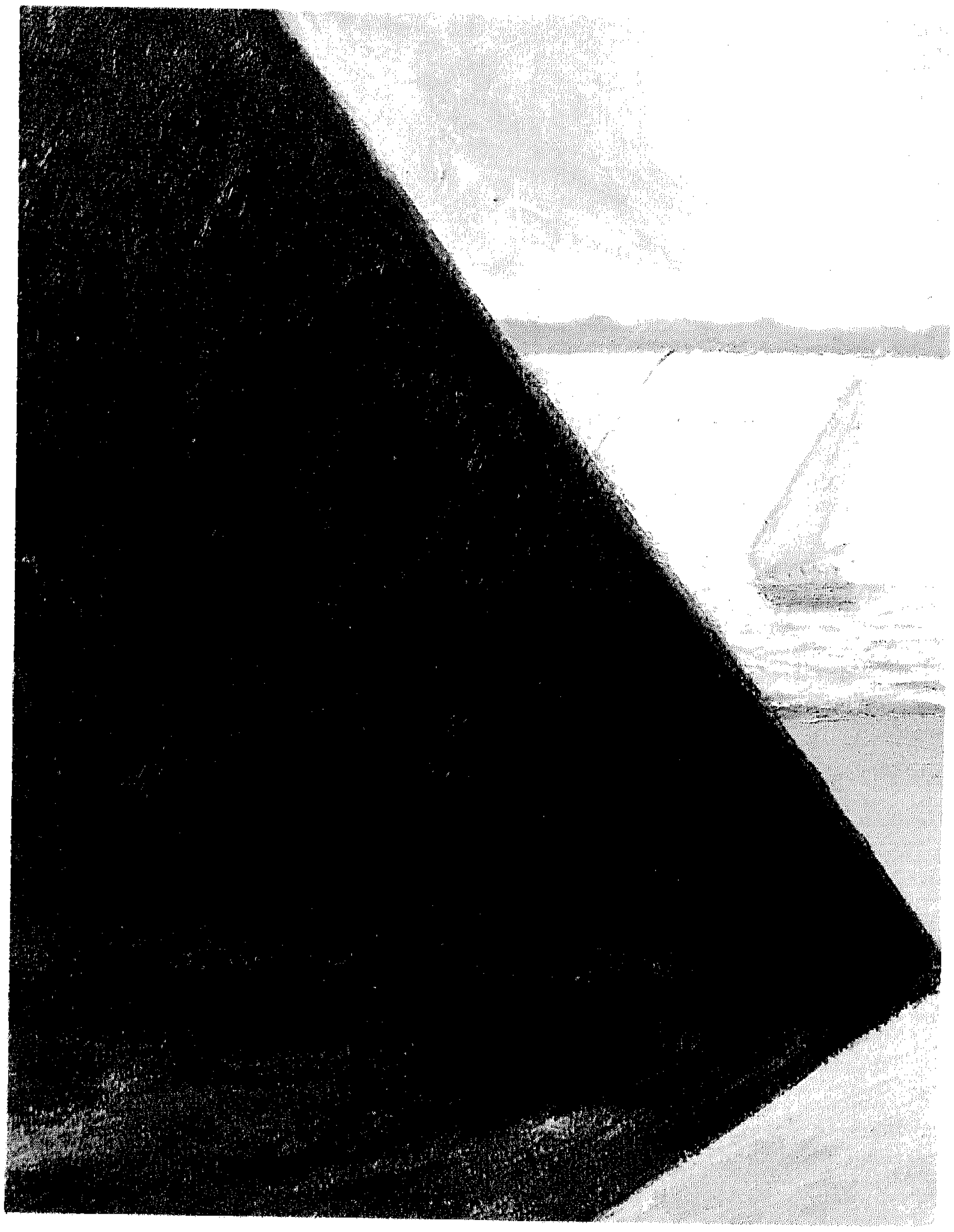
137. "The Nile and Departure", 77.5 × 58cm oil on wood painted in 1998, Dr Samira Abu Zeid's collection.

١٣٧ ـ لوحة : «النيل والرحيل» ـ رسمت عام ١٩٩٨ بألوان زيتية على خشب ـ مساحتها ٥٨ × ٧٧,٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.



١٣٩ ـ لوحة : «الرحيل» ـ رسمت بألوان زيتية على كرتون ـ مساحتها ١٩,٥ × ٣١ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

139. "Departure", 31 × 19.5cm oil on pasteboard, Dr Samira Abu Zeid's collection.

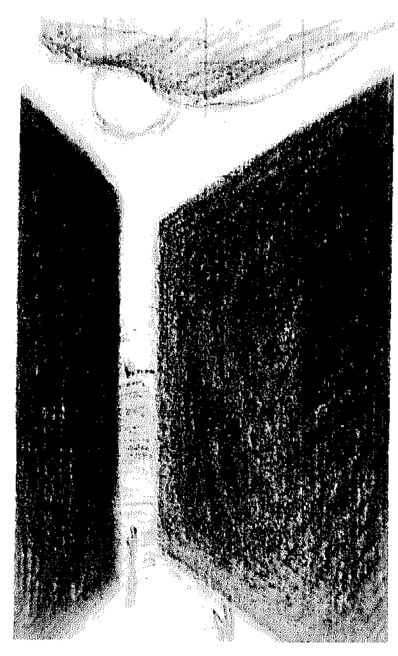


١٤١ ـ لوحة : «منظر نيلى» ـ رسمت عام ١٩٨٨ بألوان زيتية على ورق ـ مساحتها ٢٨ × ٢٢ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

141. "A Nile View" (II), 22 × 28cm oil on paper painted in 1988, Dr Samira Abu Zeid's collection.

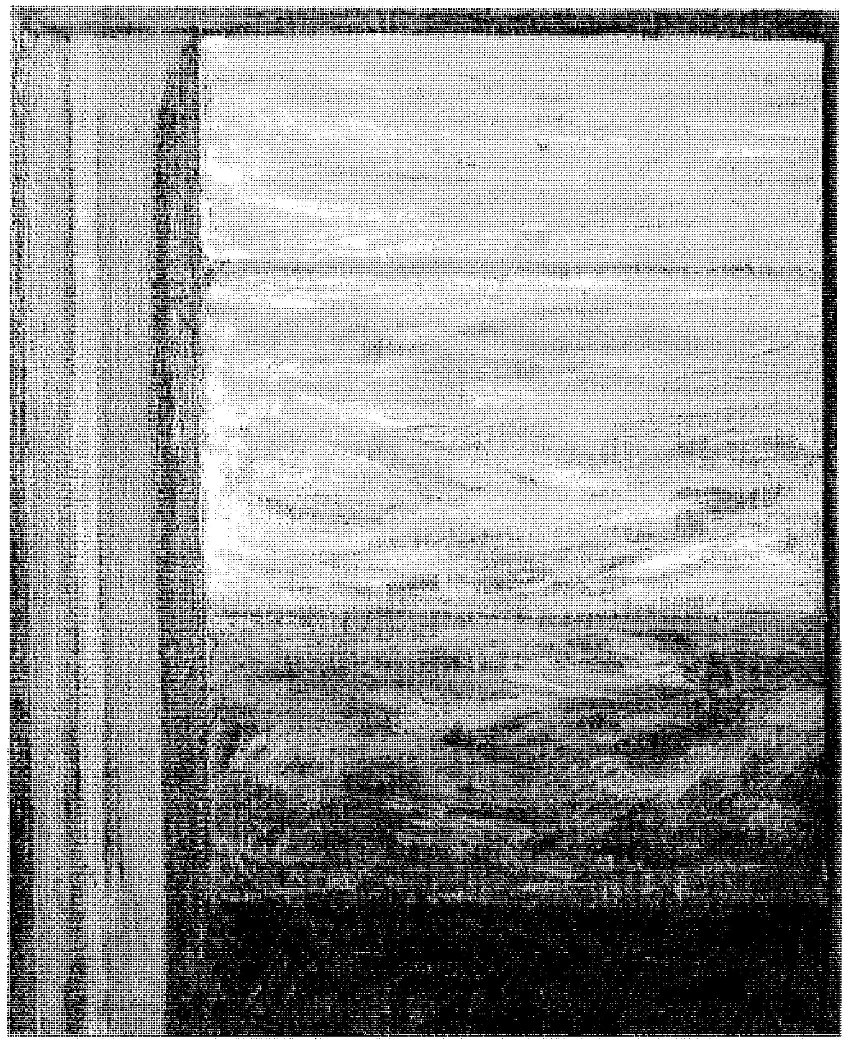
١٤٠ ـ تجربة مصغرة للوحة : «الرحيل» ـ رسم بقلم كونتيه على ورق ـ مساحتها ٨ × ١٣ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

140. "Departure" (A Miniature), 13 × 8cm Conte on paper, Dr Samira Abu Zeid's collection.



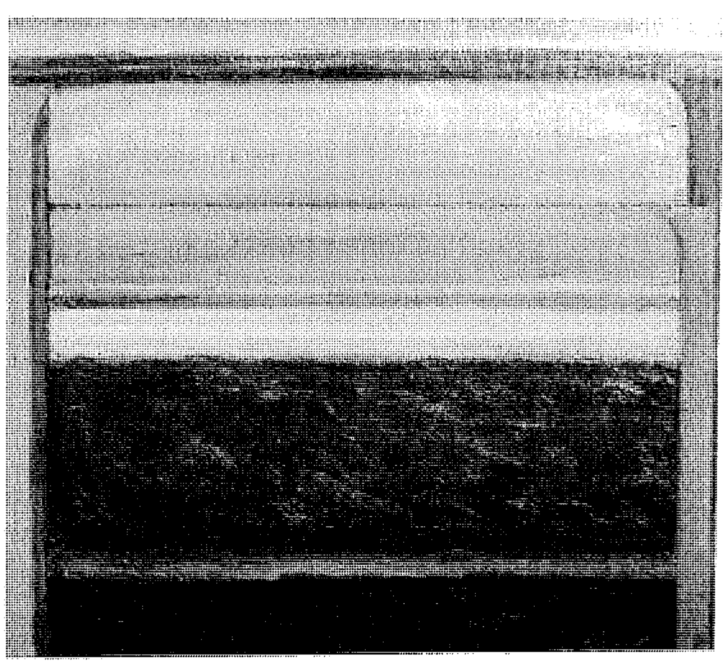
١٤٥ ـ لوحة : «رؤية مصرية» ـ رسمت عام ١٩٩٨ بألوان زيتية على قماش ـ مساحتها ٢٦ × ٢٠,٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

145. "An Egyptian Vision", 20.5 × 26cm oil on canvas painted in 1998, Dr Samira Abu Zeid's collection.



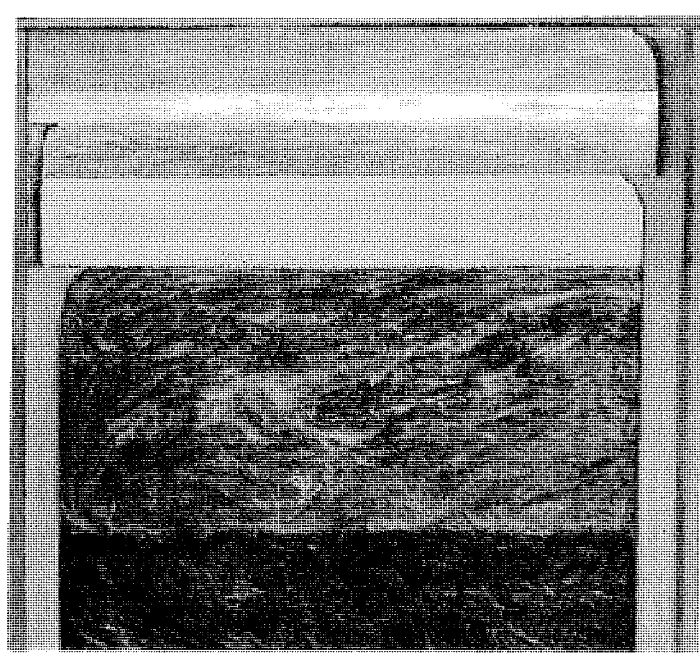
١٤٣ ـ لوحة : «رؤية مصرية» (رقم ١) ـ رسمت عام ١٩٩٩ بألوان زيتية على قماش ملصوق على كرتون ـ مساحتها ٢٣ × ٢٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

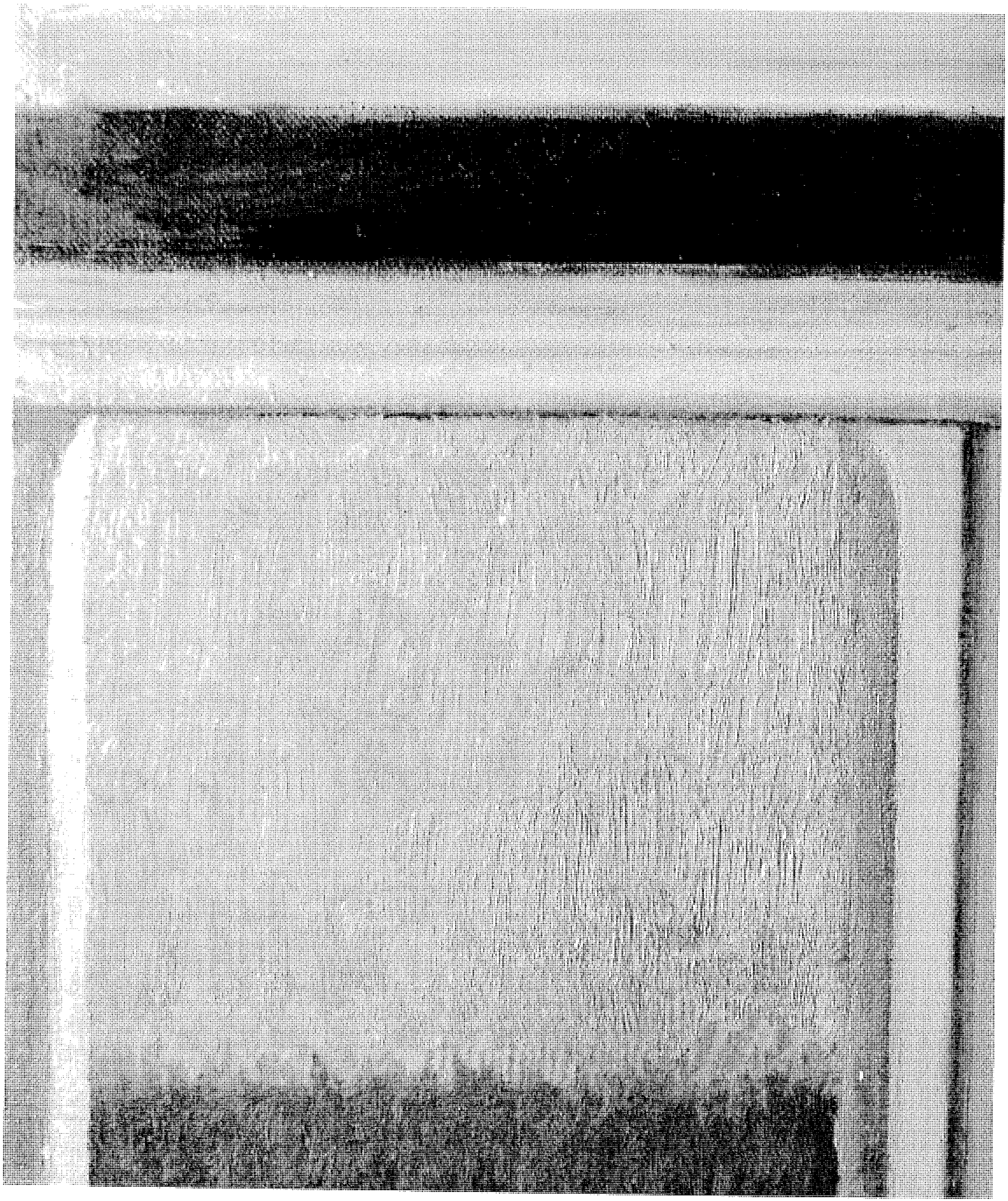
143. "An Egyptian Vision" (I), 25 × 23cm oil on canvas on pasteboard painted in 199, Dr Samira Abu Zeid's collection.



١٤٢ ـ لوحة : «لقاء أسطوري» ـ رسمت عام ١٩٩٦ بألوان زيتية على ورق ـ مساحتها ٣١,٥ × ٢٠ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

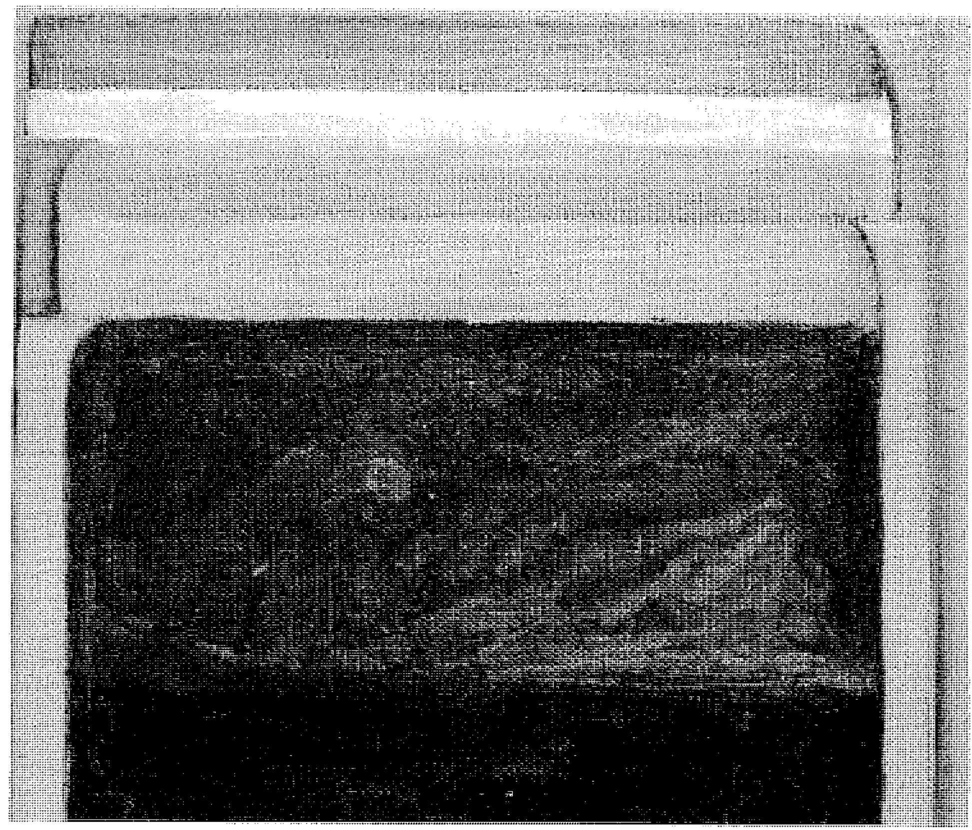
142."A Mythical Meeting", 20 × 31,5 oil on paper painted in 1996, Dr Samira Abu Zeid's collection.





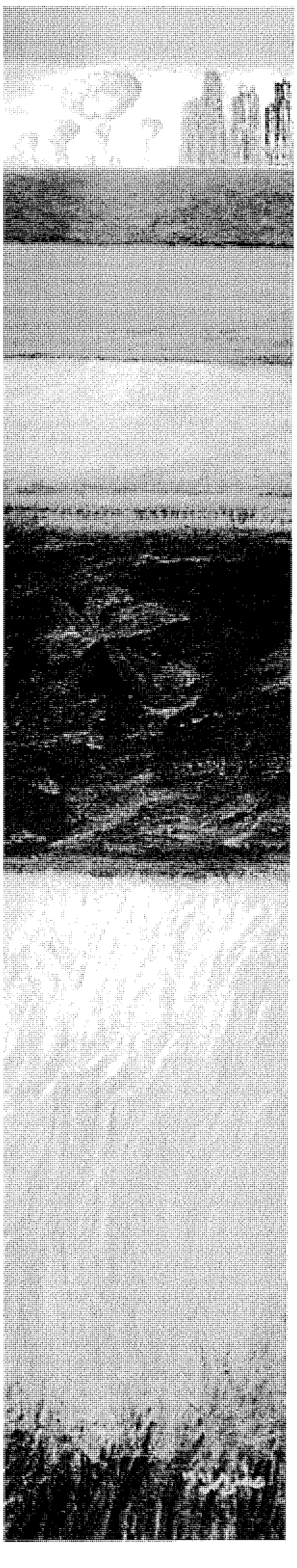
144. "An Egyptian View", 25 × 21.5cm oil on canvas painted in 1998, Dr Samira Abu Zeid's collection.

١٤٤ ـ لوحة : «رؤية مصرية» ـ رسمت عام ١٩٩٨ بألوان زيتية على قماش ـ مساحتها ٢١,٥ × ٢٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد.



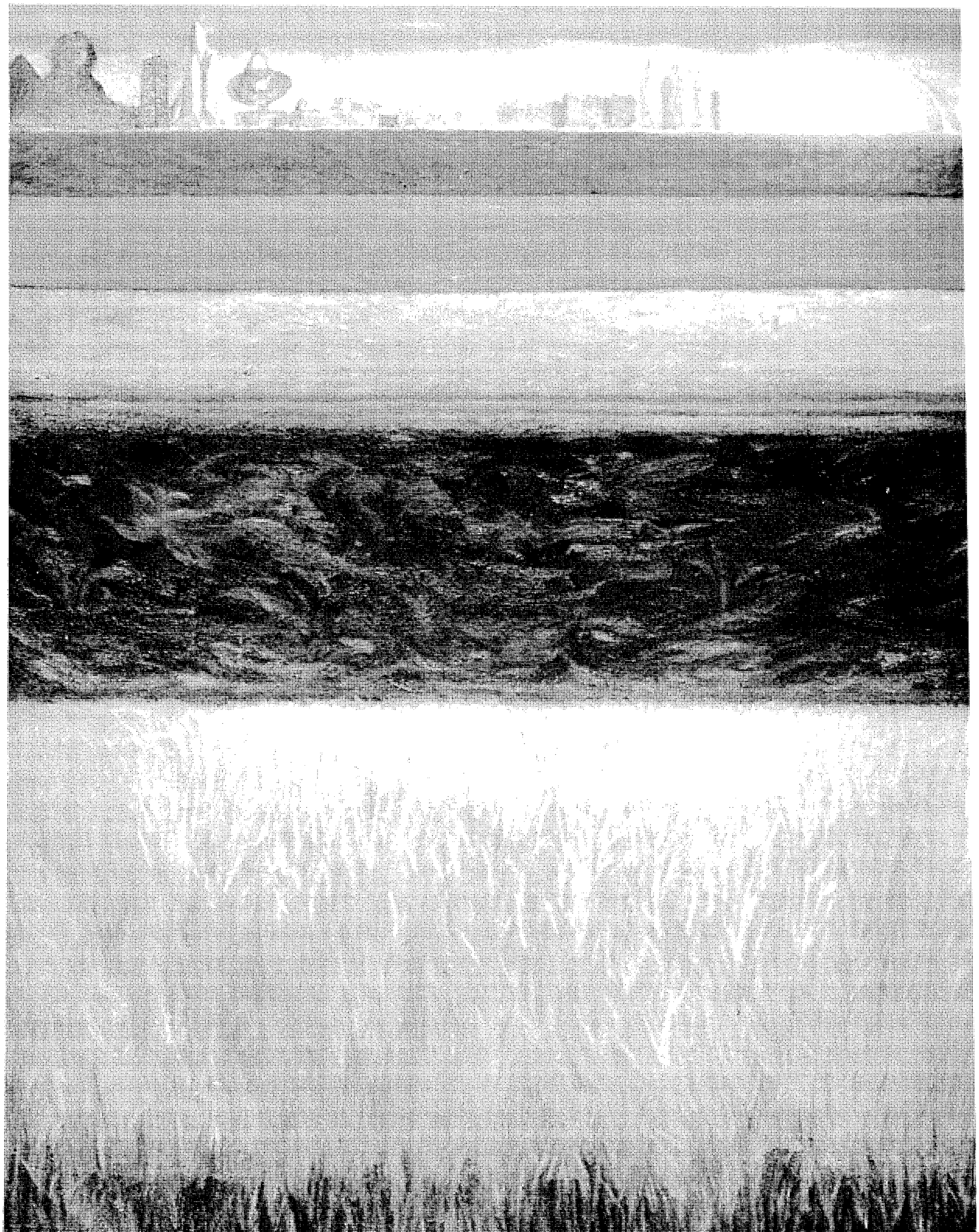
١٤٦ ـ لوحة : «رؤية مصرية» ـ رسمت عام ١٩٩٩ بألوان زيتية على قماش ملصوق على خشب ـ مساحتها ٢٢ × ٢٥ سم ـ مجموعة الدكتورة سميرة أبو زيد .

146. "An Egyptian Vision" (III), 25 × 22cm oil on canvas pasted on wood painted in 1999, Dr Samir Abu Zeid's collection.



١٤٦ ـ ب ـ لوحة : «مصر المستقبل» (جائزة أولى) ـ رسمت عام ١٩٩٩ بألوان زيتية على خشب ـ مساحتها ١٢٠ × ١٢٠ سم ـ ملك شركة سيراميكا كليوباترا .

146. B - "Egypt's Future" (Top Prize), roughly 120 × 120 cm oil on wood painted in 1999, owned by Cleopatra Cermaica Company for Floor Tiles.



THE PAINTINGS

• Themes of Ahmed's works

My frequent visits to his studio and examination of his notes have given me a chance to read several lists of his works on display in different places (1). From them I can conclude that the subject matters of his works can be classified as covering patriotism, Nubia, the Nile, work, mythology and indigenous items.

These works and their categories offer an insight into Ahmed's intellect and sentiments, and highlight his national and philanthropic attitudes.

With a great sense of responsibility, he would do any job efficiently. Four years after graduation from the Faculty of Fine Arts, he vividly charted the course of his career. In a note entitled "I Want My Picture", he wrote (2):

"I want my picture to be as serene, creative, artistically sound and balanced as a symphony. I want it to have a dominant colour and tone. The content should be as unsophisticated and clear as water, unaffected by kitschy influences. The eye music should be lines, colours and surfaces. Nothing more. The paradigm of art perfection is abstraction." (2).

This is every artist's cherished dream, isn't it?

Ahmed wholeheartedly yearned for pure abstraction in which the music of lines, colours and surfaces impeccably interact. For him, this was the perfection formula. Still, surging emotions, reading and premonitions retained in his works dominant outbursts of Expressionism, Symbolism, Surrealism and metaphysical expression. With them, Ahmed made inroads into Egypt's 1960s art as "ancient suns and clouds, with their darkness, visions and lights, hovered over him. Knights of rain set off at a slow-paced night while his eyes stared at the horizon as it shrank. He dreamed of a flower strolling in mist". (3).

Moustafa El Razaz

❑ Painter Ahmed with Culture Minister Farouk Hosni and Dr. Moustafa Abdul Moati at one of his exhibitions.



(1) A list of Ahmed's 44 paintings for an exhibition of the Academy of Arts in Rome, November 1994; a list of 30 paintings sent for display at an exhibit held at the Egyptian Culture Centre in 1992; a list of his works displayed at the Extra Hall in April-May, 1997; a list of seven works exhibited at the Athens Hall in 1998; a list of four paintings displayed at the Alexandria Biennial in 1960s; a list of three works he displayed at the Picasso Hall in Zamalek, Cairo; a list of six paintings exhibited at the Egyptian pavilion at the Venice Biennial in 1966; and an invoice addressed to the General Directorate of Fine Arts and Museums, the Acquisition Committee, in 1966.

(2) A piece of paper in which Ahmed noted down his wishes dated December 13, 1958.

(3) A 13.5x6 cm undated note where he waxed poetical on his reflections.

5. Figures dissolved in formless masses moving into ethereal space.

This painting stands in sharp contrast to boxy and lifeless figures. They resemble winged apparitions. It was likely inspired by the appearance of an apparition of Virgin Mary above a church named after her in the Cairo area of Al Zatoun where Ahmed's house was located nearby. The miraculous event at the time uplifted the morale of all Egyptians, who were devastated in the aftermath of the crushing June 1967 defeat. The undated 21X27.5 cm painting was produced in oil on pasteboard.

Another painting of the same category found at his gallery is 25X22 cm, representing a heated dialogue among two women, a ghost, a falcon and an angel. The painting entitled "Angel of War" was produced in oil on paper in 1969. A 115X127 cm copy of the same form was reproduced in oil on Celotex. The composition in both works is similar because the painter used squares or the projector to enlarge his works. Still, brushstrokes and pastes differ and each boasts its aesthetical significance.

The two works exemplify his view of miniatures and the enlarged ones.

The Grey Moon", another painting of the same category, shows two women kneeling with their hair flowing from middle and anterior angles. The composition is made complete by a grey moon after which the painting is named. The 59X64cm painting, dating to 1970, has an outer line surrounding the two women and looks like a doomed architectural mass.

In Ahmed's 1968 "Conflict", two wild animals are shown squaring off as two white doves fly away from the arena against an ill-defined background.

6. Semi-realistic figures represented in expressive and allegorical poses.

An outstanding example is "Resistance", a painting he produced in 1967, showing a trio sharing the same figure tripled as a symbol of Egyptians being ready for fight against Israel off the Suez Canal. They raise their hands in a sign of resolve to avenge defeat in the 1967 War. The figures appear strong, well built and determined and are represented in a firm, bronze and sculpture-like manner with the sun lengthened to look like a shield for the brave warrior. The three figures are rhythmically grouped to highlight solidarity on a swathe of the homeland coloured in bronze similar to that shaping the bodies of the fighters.

Grouped in the same category are a host of works on harvesting and farming. They represent female villagers busy working on the field. One villager bends over the crop as though she were Nut, the ancient Egyptian goddess of heavens touching land with her feet and palms, with door-like space is discerned between her bent body. The sun glows above to dispel dark clouds and shines the granite mass of the female peasant in a position similar to a memorial.

• Ahmed's palette

The colours employed by Moustafa Ahmed are deep, meditative and elusive in terms of the palette, shading colour degrees and the application of the colour pastes to the surfaces of paintings. He was interested in secretive colours. His palette is dominated by greys seeped in the blue, the orange, the ochre and ochreous brown, together with a tinge of hot light. Thus, there is no room for the pure white or any direct colour. He did not resort to the use of a homogenous layer of paints in colouring areas. Rather, he was noted for small and big areas that flowed with coloured veins.

His favourite colours are sometimes as hot as the sun and at other time as cold as the moon. He was keen to carefully control shading degrees and distribution of light and dark. He tended to use mixed colour variation, wooden pastes and diverse materials to lend a smooth touch to the rough surfaces, which featured prominently in his artworks. Earlier, I mentioned that sometimes he used colours to isolate same parts and alternately coloured open space. Ahmed was an efficient master of economical colours as he used them according to his expressive and allegorical needs. This approach proves his classic origin, which was more, interested in drawing and shades than in the colour. His colour was remarkably of tinge rather than of colourful function. He controlled balances by means of soft tints of paint washed in oil. Then, he would firmly uncover space on which he would shed light. To sum up, Ahmed's favourite colours are the copper and the blue.



He called this collection "The Nile and Departure" and named another "The Temple", which features a host of giant pillars attached to vertical and leaning props. He used light to accentuate blocks and at the same time retain the whole mystique of the scene. These two groups, inspired by monuments, illustrate his use of photography in creating compound perspective formations, unlike his other perspectives which are simpler and more allegorical. In the " Temple " works in particular he turns the perspective upside down in a way that makes the ceiling seen while the floor, which earlier played a pivotal part in his landscapes, disappears this time.

* Man in Ahmed's Works

Human representations in Ahmed's works can be divided into six distinct groups as following:

1. Personal portraits

Ahmed repeatedly portrayed himself and his wife Samira.

His self-portraits reveal his outlook on himself. His portraits of Samira spell out his attitude towards models. As a whole, these works, spanning the period from 1957 up to mid-1980s, display his interest in representing real-life models. This feature stands in contrast to other works he created at that time. Other characteristics are his preference of dark faces and physiques, sketchy details and setting them against shiny backgrounds just as photos of faces taken in a direction opposite to light. Also the smoothness of the background wooden surface is emphasised by thick paint pastes, while theme of the work is handled with the background in dark translucency ultimately to harmonise the entire atmosphere of the portrait. He would, moreover, scratch the shading areas by a sharp razor blade to make the protruding granules shine when lit.

2. Figures scattered and lost in vast space solo or in duets

This group expresses a fatalistic representation of man's humble standing in the world in the face of inevitable destiny. This is an Oriental, mystical view full of symbolical implications. In this research, several examples have been given of this genre when I tackled landscapes. At this point, I add that figures in these works acted as a prelude to Ahmed's massive human representation in other paintings. These figures, females and males, are introduced in twos dressed in flowing outfits with their arms over the head in classical poses at an isometric degree fixed to the surface by long, uninterrupted shadows reminiscent of de Chirico's figures.

The two figures are stereotyped to play different roles on the surfaces of his paintings. Rarely are they depicted hugging each other or turned into slide-like representations seen from perspectives emphasising this impression. Or their sizes are so cut down to thrust them in the focus of attention. Sometimes they are windswept. At other time, they become like dry stems leaning against a wall. On few occasions, only a tiny part of these figures' shadow is glimpsed on the lit surface from behind walls without themselves being seen.

3. The partially or wholly naked figures in " The Princess Is waiting " series and " The Myth of Genesis".

These works were examined at length earlier. This collection is the only one in Ahmed's portraits that corresponds with real-life anatomical proportions and colours of the living body in his developed approach to human form.

4. Big-size charred or stiff figures

These figures appear as though packed in containers to be transported from one place to another. They are semi-translucent containers through which figures are turned into acute-angle rectangles similar to solid blocks.

Ahmed unfailingly correlated these cuboid-like figures with a full moon or showing the moon partially at the top of the painting. The only exception came in 1966 in his 122X75 cm "Persons and Sun" in which figures are represented as featureless pillars facing a glowing sun.



Between 1970s and 1980s, Ahmed produced hundreds of miniatures on oil pasteboard, composed of walls the extreme sloppiness and intense shadows of which suggest pugnacity. In them, he made use of harmonious and alternative formations along with utilisation of representations such as the towering, leaning walls, flat ground, stretching shadows, invading lights, skies, clouds, tempests, the moon, the mid-night sun, a calm boat sailing along a horizontal river and occasionally an anonymous ghost-like human skeleton.

In a collection of these works, the walls lean so extremely that they resemble the foot of the pyramids silhouetted against a background of a stereotyped scene of the river course, Nile sailboats, a cloudless sky, and the moon. On the surfaces of these works, petrified humans start to appear as though they were archaeological remains or relics from the myth of those transformed into stones in a divine punishment. In one such painting, Ahmed represents a doll or what looks like a supple naked black-haired girl leaning against a big holeless wall located in a dark corner of the work. With this set of works, Ahmed left behind his rational interpretation of solid walls as a tyrannical power over cell-like space and of the oppressive environment inimical to living creatures.

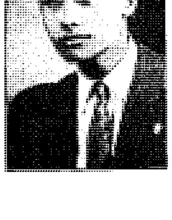
The stage of cinematography

Ahmed moved to another stage of scenery-handling which I would call the stage of parallelism with film set designer Shadi Abdel Salam's superb scenes in Egyptian movie "The Mummy". Abdel Salam manifested great interest in walls, keeping their hewn signs and hieroglyphics in a low profile by submerging them into light at one time and shrouding them in dark at other. He coated them with lighting that obliterated their details so as to project them as solid masses symbolising eternity and monumental splendour. Abdel Salam, moreover, forged intimacy in indoor scenes of rock blocks when he had them functioning as a cover-up of ethical decadence as for instances during robbers' argument over the loot, or of bodily nakedness in a well-remembered scene showing actress Nadia Lutfi in the film semi-nude inside a funerary terrace. In this scene, a voluptuous and enigmatic body is projected in a stony setting of timeless sacredness as mystifying ritual vapour swirls around.

Probably the naked girl leaning against a wall in an above-mentioned painting by Ahmed marks the harbinger of a group of similar works. The painting was followed by another he created in 1978 entitled "The Princess is Waiting". It is a small-size painting. It possibly heralded a big 29.5x17 cm painting produced in oil on pasteboard, featuring a set of interlinked typically Egyptian gates. In the back gate and on a blackish surface stands a life-size naked girl with her outstretched arms touching the walls of the gate, showing off her surface in a way echoing the symmetry of the walls encircling the gates.

In "The Princess Is Waiting" (III), the naked girl crouches on a mastaba inside a temple hall looking like a living statue despite its silence, classical posture and smoothness, compared to the seemingly harsh colouring of walls, floor, and thick surrounding shading which stretches into heavy wall shadows.

Ahmed's "The Princess Is Waiting" series shows he was influenced by cinematography as each painting was created in subsequent formations as demonstrated in his script-like approach to settings and the naked heroine featured in different poses and his use of shading to suggest furtiveness and to fatalistically conquer faits accomplis. His " The Myth of Genesis" reflects once again a cinematic impact in handling close-ups of the magnified part of the female body and middle clips to capture the surrounding scene, other bodily parts and the moon just as the cinematographer does. In representing pyramids in his works, he purposefully concealed their tops, instead being content with presenting extremely leaning walls.



* Reference scenes

Another type of scenes Ahmed painted feature unclear corners of temples overlooking a river as seen in Phylae Temples where the Nile is glimpsed through windows, apertures and rows of columns. Sailboats are, meanwhile, seen gliding under a clear sky along serene water at soft tempos.

Moustafa Ahmed and his creative world

By:

Dr. Moustafa El Razaz



I came to know painter Moustafa Ahmed closely and learnt firsthand his scholarly and artistic background. For nearly 40 years, I had lengthy discussions with him at his house, mine, the house of late painter Abdel Rahman el-Nashar or at events in which we both participated. All this has helped me formulate a clear idea of this eminent painter's motives, stimulants, cultural inputs and personal as well as national sentiments. I have found out that his works reflect unaffected spontaneity and transparency. Ahmed succeeded to break free from traditional forms and forge an unrestricted, spiritual sense. He gave a full rein to his subconscious mind lying behind his calm face to sincerely express his inner view of himself and his era.

Two key trends emerged in the 20th century art. The first is rational, based on abstract logic while the second is intuitive opposed to cultural sophistication. The former intensified in pursuit of exclusive abstract expressionism. The latter emphasised spontaneity, intuitiveness and the subconscious. Both, however, shared common central goals, entailing glorification of vague consciousness, spirituality, purity and uniqueness of the optical lexicon. Ahmed somewhat struck a balance between the two trends. In terms of cognitive composition, he was a rational academic. In terms of psychological set-up, he was an expressionist living in a realm of his own, experiencing a nightmarish dream in an inescapably oppressive world.

*** Preludes**

In his beginnings in the 1950s, he painted alleys of Cairo, horizons over the graveyards on the big city's suburbs and alleyways of the Fatimid Cairo. They were marked by tortuous stairways and walls whose buildings leaned against each other to take the shape of two-row masses with corridors into alleys keeping them apart. He also painted protruding architectural features such as latticed windows, balconies, shutter backdrops, stony decorations around and above gates, laundry hung from windows or at rooftops. He painted warmly coloured dwellings, boulder pavements and the azure sky. In representing all this, he coated them with halos of translucent oil, in which some black had dissolved so as to accentuate colours and masses, including the celestial space. This way, the scene becomes a bygone memory, transcending the spontaneity of the moment. "A Citadel Scene", painted in 1957, is a good case in point.

In the first half of 1960, Ahmed's interest in objects unrelated to surroundings heightened. He turned his back on urban buildings and shifted his sights and brushstrokes to semi- secluded and pristine areas such as the Gurna Village in Upper Egyptian Luxor. In his hands, Gurna turned into a symbol of a village bathed in waves and used the blue to intensify the sense of seclusion and alienation in the scene and stress the dissolution of architectural masses into seas of sand and rocks. He then turned his attention irreversibly to an ethereal world exclusively produced by his imagination and another world inspired from monumental motifs rooted in ancient times.

In 1960s, Ahmed produced a unique set of landscapes combining mystique and pessimism expressing heavenly wrath and lunar rebellion.

These pessimistic works were mostly a response to disillusionment, which gripped Egyptians in the aftermath of the ignoble 1967 defeat, which shattered revolutionary dreams.

*** Perspective Illusion and Empty Cells**

There is a host of paintings dominated by excessive perspective illusion to highlight the siege laid by walls to space in a fascistic and repressive way that casts its dense shadows on a ground similar in colour to walls. It is as though the entire scene were made of a wooden concrete mixed with iron oxide. The walls and ground combine in a single holeless block of an acute angle, and an isometric perspective like unoccupied cells. The walls attack the principal block and rely on the lower part of the framework. Along with this inferno-like scene, the painter introduces a clear sky as the moon looms behind the solid walls, signalling a beam of hope. The paintings, dominated by solid walls, have taken on a rational dimension, for they were an exclusive product of the artist's imagination. In some, he deliberately repeated the same compositions with slight changes in their palette as is the case in the 1981 "Moonlight" and the 1985 "An Egyptian Scene".

Human soul eventually breaks free from fetters of walls, which have proved to be of no use in protecting man from evil. These walls have hampered man from forging ahead under the false guise that discretion is the better part of valour. In Ahmed's last stage, this discretion was to break free from shackles so as to explore the vast universe, which previously shrank during "the stage of nocturnal walls". Now it becomes clear that the princess may wait indefinitely. One has to shake a leg to fulfil hopes. Staying put is, therefore, of no good and as such the long-cherished hope becomes far from attainable and turns into walls of a heavy nightmare. This was what the previous stage signified. So, stopping there meant motionlessness and inability to move forward generation after generation to explore the haunting unknown, facing it only with the Shakespearean fatalistic question in "Hamlet": To be or not to be, that's the question". Thus, Ahmed emerged with his art from the dark of the night into the daylight.

In his stage of openness to the nature, walls stopped to exist. During this stage, with its allegorical openness there were no longer barriers standing between man and exploration of vast serenity. This transformation brings to my mind "Windows", a poem by Greek poet Kafafis. The poems read in part:

In this dark room, I spend heavy days,
Move back and forth looking for windows.
When a window opens, this would be a consolation,
But there are no traces of windows,
Or may be I am unable to find them.
May be it is better not to find them,
May be the light is a new torment.
Who knows how many things will appear?

When a comparison is drawn between these lines of the poem and Ahmed's stage of openness, it becomes evident that he reached the windows and unhesitatingly flung them open. And when he did so, he did not flinch at the prospect. The light that flowed through them was no torment. On the contrary, it was happiness and a fresh hope.

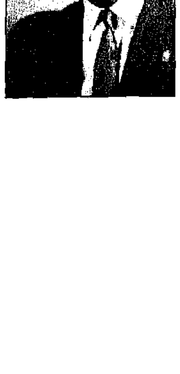
True, looking through windows does not enable one to foretell "how many new things will appear". But at least, the artist unflinchingly tore apart shrouds and barriers and allowed soul to feel secure and calm after it had been weighed down by apprehension about fears striking from behind non-protective walls.

In Ahmed's stage of openness, the effusively lit and warmly coloured pathways lead to the Nile banks whose clear water calmly flows and is aglow with a warm shine that makes hearts long for safe journeys under a reddish and rosy sky similar to young girls' cheeks. These voyages are launched aboard white sailboats gliding over the river with their shadows reflected on serene water, giving rise to wishes of happiness.

Thus, man of stony walls reaches the bank to gesture to boats to take him on journeys of love and innocence. Who knows what these voyages will bring to deprived and thirsty souls?

"Everything is brimful with light. Let me stop here. Let me deceive myself into believing that I see this, and not figments of my imagination or an illusory pleasure.

Ahmed's career culminated in paintings inspired by Egyptian nature from an obvious Pharaonic perspective. Here the vision gradually moved from the top downward, unlike the European three-dimension perspective where the distant lies deep in the painting and the nearest takes its front. Before his death on November 22, 1999, Ahmed managed to harmonise in his paintings two divergent styles: representation and abstraction.



With an eye trained in love for the Egyptian nature, he converted farmlands, water and sky into vast, longwise expanses through works of refined artistic creativity.

Dear Ahmed, you will remain enshrined in the memory forever.
This critique was penned in November 2000.

Dr. Naeem Attia

Emerging from darkness of walls into daylight

By: Dr Naeem Attia

Days rolled by. Each went his way. Each got preoccupied with unexpected happenings. Obstacles piled up like high walls between us. We no longer met as we used to. The memory has only cherished a distant call from well-crafted, firm, dark-coloured and unflatteringly forthright paintings. Hardly do I see Moustafa Ahmed's paintings, as I no longer visit his exhibitions that much. I have become withdrawn, surrounded by high walls.

In his few works I saw, there is a recurrent notion triggered by his old feelings of contradiction, ambiguity, alienation and apprehension. It takes the shape of high walls, with dark intense colours always blocking a complete view of what lies behind. They are nightly gates absurdly built to make us feel afraid and protected at the same time. But what are these things of which these barriers make us afraid and protected? It was not difficult for Ahmed to come up with an answer. The answer lies in rich Egyptian folklore, which is obsessed with the unknown. One usually wishes for his loved ones that they would be spared the evils of the unknown. But what lies shrouded behind these towering walls? As is in real life, Ahmed's paintings do not give a clue as to the nature of this unknown. It is neither seen nor even glimpsed. The footsteps of the lurking danger are only heard coming from behind the walls or from behind the nightly gates. What will it bring about? No answer.

Still, the atmosphere, shaped by the artistís drawing on inner human feelings, augurs nothing well. It presages evil and disasters. Does human history show something different?

Probably Ahmed was somewhat influenced by works of Italian Metaphysical painter Giorgio Chirico (1888-1978) who depicted a reflective shadow of a visitor steadily emerging from behind walls to proclaim the death of those who took refuge in these walls and laboured under the illusion that the dreaded visitor would not know their whereabouts. Their illusion is eventually shattered as is manifested in "Red Mask of Death" by US short story writer Edger Allan Poe (1809-1849).

Ahmed's paintings are visibly permeated by mystery. For what are these walls which make us feel tiny? What are these walls which are like the monster in the Greek mythology which stood at the gate of the town asking every passer-by a definite question and devours him if he failed to come up with the answer? The question was: What is the animal that walks on four in childhood, two on growing up and then three on aging?

Oedipus, the protagonist in the Greek tragedy, gave the answer, and thus destroyed the monster. But the questions posed to us by the latter-day mythology lurking at every corner have become tougher and more intractable. Accordingly, walls surrounding us multiply and overwhelm us with fears. We end up resigning to fate. The riddle triggers questions. Are these walls really protective? Are we their builders? Or are they constructed in spite of us? Such questions are echoed by noted Greek poet Constantine Kafafis (1863-1933) in his poem "Walls" which says in part:

With no reservation, with no regret, they built huge, high walls around me,
Now I sit in despair, thinking of nothing else,
But my mind is rent by what happened as I have to do many things outside.
Oh, how did I not notice when they were building the walls?
But I never heard noise or voice of builders,
They cut me off from the outside world without me noticing.

Ahmed's art raises profound questions whose answers lie in his works. Now that man has discovered walls are not protective, he has to pull them down and break free from their shackles and opaqueness.

So, finding a way out emerges as a pivotal idea pursued before leaving on a sailing boat, which waits there beyond the walls.

An unmistakable feature of the previous stage in Ahmed's art was that the more bleak walls become, the brighter the light emits outward through an aperture inside.

But soon this light stops short of dispelling dark, which intensifies the deeper one goes. What can this depth be? Human depth?



At the zenith, an extending cloud links the two pyramids. While the painting represents a pathway to the heavenly space, another work shows a partial scene of the Nile where two boats sail. The latter work is entitled "The Nile and Departure".

In Ahmed's works, the Nile and sailing boats are associated with the Nubians' departure. Leaving one's childhood places always evokes sadness and a sense of alienation. So, Ahmed noticeably presents us with a vague part of the river so as that our yearning for it would deepen and drive us into capturing the fleeting minute when the sails of boats loom. Like metaphysical expressionists, he excessively uses geometrical scenes and space to trigger surprise over and induce contemplation of human destiny. Nonetheless, Ahmed's works, particularly those inspired by religious sentiments, make us awe-struck by God's creativity. One example is his "Inspired by Ka'ba", a painting in which he makes the building excessively huge while man, in comparison, looks dwarfed and helpless as he leans against the wall. All the same, this does not mean he underrates man. The opposite holds true. This helpless man is basically strong because of his faithfulness. This interpretation is vindicated by his "Flow of Light", a painting which is, in my view, one of masterful works that hold the key to bringing inside out the inner feelings of the artist and man alike. In "Flow of Light", man looks diminutive, but he is flooded with divine light when he supplicates to God.

Ahmed's works on Nile and departure are bathed in light. In his last painting "Egypt's Future", this light becomes more diffuse and colours brighter.

Mahmoud Baqshish

❑ Painter Ahmed at a coffee-house in old Cairo during a landscape tour of the neighbourhood in 1954.



image is acceptable to Muslims who believe that martyrs remain alive in the Hereafter. What comes as surprise is that Ahmed presents the ascent to heaven of the martyr's body obstructed by an ugly bird - a crow -, which sets upon his chest.

Ahmed, it seems, did not relish the emergence of some realistic features in this work. So, the following year, he created a new version free from any similarity to the real life.

• Women in his paintings

Apart from some portraits of his wife and some female public figures, for Ahmed women symbolise Egypt. So, his works were inspired by ancient Egyptian motifs.

Despite the various poses in which women appear in Ahmed's works, the artist was keen to present them decently dressed. He used all his skills to conceal any nudity when he had to paint a presumably nude woman. Good cases in point are his 1985 paintings "The Princess Is Waiting I & II". The nudes presented in them are imaginary. Ahmed only relied on models when he was a fine arts student. Tracing the figures Ahmed represented in his works either from life or imagination will show that they are decently painted. There is no sensuality whatever the theme may be.

• Introvert faces

Though not a leading portraitist, Ahmed has left remarkable output in this genre. His portraits show that the face he was mostly drawn to was that of his wife Dr. Samira Abu Zeid as he drew it more than once in various phases of life. What strikes one's attention is that his portraits do not include a single male face. Doubtless, the artist is free to concentrate on certain faces, which he/she thinks offer the best medium of expression. When put together, these visages give art critics the opportunity to explore them. Examining portraits, whether those charcoaled or painted, will show they have common features that make the term "introvert faces" aptly applies to them. These faces are different from Mona Lisa with its enigmatic smile. They may appear absorbed in their own sadness as is the case in his charcoal of artist Fatma el-Arargi. The 24x17 cm portrait, besides demonstrating superb depiction of reality, highlights Ahmed's adeptness in capturing the innermost feelings of the painter and the model alike. Ahmed was the top student of his college batch, due to his perfection of neutral academic style. Still, this cold representation was not to gratify an artist of his calibre. Therefore, he delved into artistic styles that explore deep feelings such as Expressionism, Surrealism, Metaphysical painting and Symbolism. To cap it all, he explored at firsthand the ancient Egyptian heritage. Thus, he nurtured his noted style.

High Walls, Dense Shades and Dead Ends

Ahmed's series of works, representing high walls, dense shades dead ends and mostly a dreadful ambience, emanated from three different sources. The first was "A Citadel Scene", a work he painted in 1957, three years after his graduation from the Faculty of Fine Arts. In the 71x47.5 cm oil-on-canvas, he represents a pathway in the Cairo district of the Citadel blocked by dwellings which appear as though deserted by their residents. The irony is that the painter has emptied the usually populous area of its people, and accordingly houses come to play several roles such as those of the setting, the humans and come to embody alienation. To enhance a dreadful atmosphere, the painter made the sky look dark blue. I am not sure whether the real place was his inspiration or that by the time he worked on this painting he was familiar with the metaphysical representation.

The second source is entirely antithetical to the first. In fact, it conforms to Ahmed's religious concept. This source is the form of K'aba towards its direction Muslims perform their prayers. The third source is certainly the metaphysical representation, which is in sync with those believing in the unknown.

In his paintings of walls, Ahmed tones down harsh expressive touches with an increasing attention to the structure. Illuminated surfaces look shiny and smooth. Walls have produced firmly structured spaces in his works, and tempted him into making inroads into "geometrical abstract expressionism" as is in his "The Way to the Moon". In the 18x30 cm oil-on-pasteboard, two triangle-like shadows converge at the bottom to look like two pyramids hemming in celestial space topped by a lunar circle.



Moustafa Ahmed The committed artist

By: Mahmoud Baqshish

Moustafa Ahmed's last painting carried the title of "Egypt's Future". It was the best of all his works, which have their roots deep in the Egyptian milieu in aesthetic, social, political and ideological terms. His paintings well express modern-time Egypt and reflects his strong attachment to his homeland, and Arab and Islamic culture. So, each theme he handled in his works is worth in-depth examination. For instance, he was deeply moved by the overwhelming agony, which struck Egyptians in the aftermath of the 1967 defeat, which the then political leadership euphemistically termed as Naksa (a setback).

Surprisingly, Ahmed had predicted the defeat several month earlier in his "The Martyrís Mother", 62x83 cm oil-on-Celotex, in which he brushed aside the warm ochre and instead used black. He was sparse in colours, aside from a tint of brown he employed to accentuate the facial features of the Martyr's Mother, who looked like an oblong sarcophagus. Ahmed probably had been influenced by the masterpiece of Egyptian sculptor Mahmoud Mokhtar "Al Khamsin" (the spring wind) as he lent his village woman, whose son had been martyred, a sculpture-like touch with which she appeared as a coherent stony mass engulfed in very dark space. In this, she is akin to Mokhtar's village woman in her firm stand against the odds. The Martyr's Mother re-appeared in another painting created by Ahmed himself in 1968, i.e. after Egypt was defeated in war. In the painting, 3.5x28cm oil-on pasteboard, the woman is projected as a giant statue submerged in deep blue space over which dreadful ghosts hover. A cosmic sign, a recurrent motif in Ahmeds, looms in the painting. Such signs denote either the sun or the moon. In this painting, a cold moonlight is evoked apparently to accentuate pervasive sadness. I cannot say for sure whether Ahmed was influenced by Symbolist Swiss Painter Paul Kleefs The Island of the Dead" which was commissioned by a widowed woman to express her feelings of misery. In "The Island of the Dead", the widow resembles a lone statue on a deserted and bleak island and a sudden ray, which shines at its pedestal, keeps it company.

The impact of the 1967 defeat is also felt in another painting by Ahmed entitled "The Realm of Sunset", 100x151 cm oil-on-thick paste-on-canvas. The work presents relentless shells raining down on land. Our feelings of terror deepen when we see in the centre of the painting shadows of victims of this bestial attack. They are Pyramid and people. The title is suggestive. The sunset to which the artist alludes is most probably the sunset of a great civilisation and its people. The painting is an outcry against invasion and a call for Egyptians and Arabs to come together. He builds on the message in another capturing work entitled "The Bird of War". In it, he uses a bird apparently to infuse a dynamic touch into his work. The bird also allows for human representations, thereby giving imagination a free rein. The background is a volcanic ground where the artist draws a line between the action and the reaction in the components of his painting.

"A Black Cloud", 175x48.5 cm oil-on-wood, is another painting by Ahmed falling into the same category. In it, he builds on the theme of "The Realm of Sunset" that the West is bent on invading the Egyptian Civilisation. In it, a wanton force, taking the shape of a black cloud, carries out the act of invasion. His brushstrokes are highly bold and firm enough to directly reflect his emotions, given that the situation does not stand stylishness, smooth composition or artistic diplomacy. Rather, it requires outspokenness, however harsh it may sound. Ahmed goes on to emphasise the status of fragmentation, confusion and haziness in another work, entitled "Conflict". In this painting, he created in the aftermath of the Naksa, the painter gives no clue as to the setting. It is set in very dark space though one can still see a volcano-like ghost or a shadow of an eagle pouncing on a prey, a human form, collapsing or a monster hurtling towards its victim.



- **The Martyr**

While Ahmed gives a stormy expression in his "The Bird of War", this approach is not maintained in the following works. In "The Martyr", 22.5x23.5 cm oil-on-pasteboard, components of the painting are clear-cut, compared to previous fragmentation. Still, this does not mean that the previous inclination towards terseness has stopped to exist. In the painting, the martyr is seen borne - or flying to be more accurate. The

dawn-like light appears as if telling us to keep silent because silence is the language of wisdom and unlimited meditation.

This imaginary horizon is often shrouded in the blue sky as though suggesting an infinite and boundless existence. The thick fog may give the impression that it is a fathomless abyss where fear of the unknown lies deep.

Thus, the vista is enveloped in faint darkness where existence and non-existence merge into one thing. There is also a light that emerges faintly like a siesta at a sweltering place, and gazing eyes moving in nonsensical and ghostly depths.

Motivated by his philanthropy, the painter focuses on man in some works for being the one who lives on the Earth and the one who makes life prosper or lie in ruins. He presents man in a funerary context where he looks like a charred and featureless mummy. The implication is that man once ruled the earth and left it to lament the past that would not be regained.

Hussein Bikar

❑ With artist Hussein Bikar. Seen also in the photo are artists Abdul Wahab Mursi, Serag Abdul rahman and Abdul Moneim Zaki.



A journey to an unexplored planet

By: Hussein Bikar



In the past, the Faculty of Fine Arts used to test applicants for their artistic aptitude before admitting them. The applicant would feel anxious until the result of the entry test came out. One applicant was a thin young student, who looked jumpy as he waited on the campus for the result to be announced. He flew with joy when he learnt that he would be admitted into the faculty he had dreamed of since childhood.

As the new academic year started, freshman Moustafa Ahmed attended the Painting Department where the smell of paints swirled around. Self-confident, Ahmed was happy while steadily drawing the model in front of him. He was happy over the intimacy, though distant, he sensed towards the model. He was also happy for deeply believing that nothing could disrupt the amicability he bore toward that silent companion, known as a still life although it was not.

Young Ahmed's drawings at the time showed an eye for detail, and for smooth and delicate lines as though they were music flowing over white paper. The bright student, however, felt there was something lacking. He believed that his lines and shading were in need of a score music that would enhance their impact and harmony.

Suddenly, the young student showed a passion for music. Top Western musicians attracted him to listening to classical pieces. He saw in them mysterious meanings that would become clear only for the attentive and keen listener. He broke ground when he set up a group of students to promote taste for classical music. With a humble phonograph, he would huddle together with the group at the faculty's library to listen to musical pieces and explain them in depth.

For the first time ever in the history of the Faculty of Fine Arts, an opinion emerged that different arts are the same at heart, and accordingly it is a mistake to speak about them separately as arts of sculpture, painting, drama, poetry and music.

After graduation, he was appointed as an art teacher at the religious Al Azhar University institutions. His creative faculties temporarily got hampered by the rigidity of the teaching job and a restrictive, complicated system. Still, the art teacher, who already made a good start on the artistic scene in Egypt, felt deep down that his prime responsibility was to break new art ground. So he set off on an ambitious journey and soon made a name for himself. Critics started to highlight his innovative features and unique style. Day after day, Ahmed established himself as an artist who also had a combined flair for poetry, music and a great measure of Sufism blended with mystery of the nascent Surrealism and the metaphysical view. In so short a time, he became a key pillar of Surrealism, which was different from that of Salvador Dali and de Chirico. In the same vein, Ahmed's was unlike the metaphysical style of painters Abdel Hadi el-Gazar or Hamed Nada. His was a free and uninhibited exploration of the absolute beyond the concrete world.

The prolific output created by Ahmed throughout his career, made available to the public by his dedicated wife, puts the onlooker into an initial state of trance. The paintings inspire in the viewer the feeling that he has suddenly moved from the world of reality to a realm cloaked into mystery, infinity and timelessness. A halo of dark brown dominates the objects as though they were hit by a huge blaze, which left nothing behind but phantoms all shrouded in subdued and all-encompassing silence. Every now and then high walls or the like emerge as if meant to disrupt a journey beyond them. This disruption echoes the word we routinely utter: the unknown.

The unknown is an absolute meaning which, though being beyond perception, is unquestionably felt. There is no such a No-Access Sign. This prohibition is observed not out of fear but out of deference. The unknown gives rise to the conviction that there are things in life which are off-limits and should be treated as such.

The high walls seen in Ahmed's works are not made of solid or intense substances. Rather, they are masses of black shade or thick fog which when dispelled, a sleepy

To judge Ahmed and his works, the truth is that he is not an imitator of de Chirico whose architecture belongs to the Italian City of Ferrara. For him, human tragedy is of a European nature related to the dominant mechanism. For Ahmed, the wanton nature and humble buildings, which are sometimes domed, lie at the heart of the setting. In addition, man for him is invisibly tiny; and when he does appear on the scene, he often looks like a terrorised female.

* The way ahead

Intellectual energy motivates art as artistic practice makes perfect. Undoubtedly, fatalism and the unknown have receded as science has made spectacular advances in the recent decades. This advancement has made unprecedented and immense impact on human intellectual and artistic realm. Man has become more uninhibited in understanding the world and more determined than before to know causes and results instead of waiting for the unknown to unfold. Scientific and artistic predictions have become massive. Knowledge has, consequently, grown as a tool for the artist and man.

Dawood Aziz

❑ On the back of this photo "Ahmed" wrote : "Moustafa Ahmed and Saad el-Gergawai at the Karnak Temple while painting. Not visibly seen in the picture are Nada, el-werdagi and Mukhtar king".



works depicting hills, rocks and the cloudy horizon. It is equally clear in the works of the middle stage of the moon and its relationships with the surroundings as well as in his final paintings of architectural designs based on perspective convergences. The way the painting is composed makes the onlooker feel comfortable. He sees a coherent composition and a harmonious structure. In most cases, the painter captures the sense of distances as huge objects and masses interact. The interplay may well occur with lesser objects, with the resultant impression being that of mutuality, proximity and remoteness.

Ahmed addresses relationships of objects by using areas of light and shade with the help of walls and their shadows reflected on the surface.

One wall is separated from the other by means of distance or a shady mass. Thus, he succeeds to clearly and skillfully draw distinction between the light and dark. In doing so, he does not present abstract formations. On the contrary, they flow with creativity as they strongly project a mysterious world, an unknown existence, off-beaten tracks and ubiquitous-yet-invisible powers. They speak of a lone, aimless man afraid of the lurking invisible powers. This vision fulfils the painter's artistic purpose and obsessive philosophical view. He drives us into the metaphysical realm.

The painter steers clear from the use of bright and basic palette. His is limited but it is enough as a medium to serve his artistic purpose.

While shunning overuse of colours, the painter comes up with a rich alternative including thick surfaces and partial interactions of the textures which may cover separate areas or shiny or shady spaces, thus inspiring within the onlooker a sense of primitiveness that fits in with the general atmosphere of the painting, namely anticipation and mystery.

The thick surface, meanwhile, helps him in capturing the element of the mass as is clear in his early paintings. This fulfillment is not the result of sequence of surfaces or the examination of the nature particles as is the case with Cezannes, for example. Rather it is the product of inner feelings by means of which Ahmed attains a distinct objective, sets up an impressive artistic structure with his works being harmoniously united. This rough approach to the smoothness of the image is toned down in his late stage, particularly in the paintings based on convergences of architectural lines as he subdues the roughness of the surface to allow shades to intermingle and harmonise noticeably. Does this herald a new turn for Ahmed? Does this mark a switch from reliance on an outburst of emotions to Impressionistic calmness?

* Between Surrealism and Metaphysics

Despite the usual failure to draw lines in handling artistic schools, there is a need, while assessing Ahmed's works, to make distinction between Surrealism and Metaphysics. According to Andre Breton, the chief theorist of Surrealism, Surrealism is based on worship of the absurd, anarchism and the heretic expression of what is unfamiliar and incomprehensible. Breton cites the drawings by the lunatics and children as examples. When the artistic idea gets fully developed, Breton defines Surrealism as Freud's discoveries of the psychoanalysis in dreams, the subconscious mind and occultism. For Surrealists, the great development in formation, relationship among surfaces, tones, light, the colour, the mass and space does not matter. What does count is the skill in formulating the vision and establishing relations among the visibles inspired by the metaphysical and dreams, which are invariably indirect and absurd.



In art, Metaphysics reflects the ambiguities of the universe and the setting as well as man's helplessness before invisible, unfamiliar and incomprehensible powers. Painter Giorgio de Chirico, depicting these metaphysical trends, presented huge buildings and unfamiliar architecture, and represented them all enigmatically. His streets are seen lined with walls of palaces as statutes are scattered in the vacuum. The metaphysical approach employs architectural relationships and their resultant shades and lights as a tool to embody the place and its dimensions where human tragedy unfolds and man is overwhelmed by fear of the unknown.

Metaphysics and Painter Moustafa Ahmed's journey

By: Dawood Aziz



Painter Moustafa Ahmed's artistic vision lends to his works a special distinction. His works are veiled in vagueness. The unknown is lurking in the background. The whole setting extends infinitely. An eerie existence is predominant, dwarfing everything, including humans. Man in his paintings is seen small, diminutive or scared. He feels apprehensive, waiting for something bad to strike but he does not know whence the strike will come. This dreaded unknown is sometimes invisibly inherent.

Existence has long riveted philosophers' attention, with their aim being to search for man. The opposite is true here. The painter is preoccupied with existence where man is diminutive as though existence eventually means for the artist fate and the unknown. This is a metaphysical vision. What are the nature of this exploration, its factors and stages?

* Special vision

The beginning came through two paintings. The first is of successive and massive rocky hills with adjacent houses huddled in the middle. The dwellings seem to draw strength from each other in the face of the rocky formations, which are virtually descending on them. In the second painting, a rocky ground is seen along with rough waves and a remote coast lined by ossified creatures. They are not human-like. They are part of a swept, motionless nature as though it were abruptly paralysed by fate.

In chronological terms, a host of works followed, with lunar portrayal being their focus. They were followed by paintings drawing on architectural planning where walls are made of straight lines, which converge and diverge and mark distances through shades. Clouds, meanwhile, gather and the moon shines in tiny parts of the works of that stage. In one corner of the painting, a female may be seen withdrawn as though expecting and fearing something dreadful.

This is a perennial bid. Since ancient times, man has attempted to explore the universe and existence. For the ancient man, the universe was a mystery, which needed to be unravelled. But human mind was not mature yet. Man hardly tried his hand at experimentation. So, guesswork preceded exploration.

When the spacecraft was invented, it became easy for man to reach the moon. Thus, the moon is no longer an enigma. Nor is it perceived as a mere shiny object. Many of the present-day artists are captured by this great experience. Their works are architecturally formed.

The situation is different for our painter. He is so intuitive and drawn by the event not as a human feat, but as a mystery suggesting an unknown and fierce conflict. The metaphysical vision is predominantly at work. Its components are the infinite, the unknown and mystery.

As Isaac Newton put it, metaphysics is an area for scientific caution. But what about the attitude of arts for that matter? Man, particularly his mind, has been going on a journey through the universe only limited by the universe itself as Francois Bacon remarked. Art together with science are leading the way for this journey. The Impressionistic and Cezannesque views of the nature, bids to tame it and realists' discovery of its laws all are nothing but creative attempts to analyze colours and tackle the form and the mass. They are creative attempts on the part of the modern art which keeps pace with the modern scientific accomplishments. Attempts by the German Expressive School and other artists, to anatomise psychological and social make-up of man as reflected in paintings giving man the upper hand in his major battle to conquer fear, constitute more achievements aimed at unmasking the unknown and deciphering mysterious workings. These accomplishments go hand in hand with others attained by man in intellectual and artistic areas. This underlines a developed view of art. It impressively blends sophisticated and rich achievements and partial and whole expression of man's movement and nature.

* Vision and Technique

Painter Moustafa Ahmed's sensory and philosophical vision is projected in a dominant technique that produces impressively coherent painting. This applies to his early

ed my collection of stories "Engagement". The illustrations he created go beyond the events to capture the essence of the stories.

For instance, the main story "Engagement" features a ruthless interrogation with a young man who asked to marry the girl he loves. The illustration painted by Ahmed to go with the story is that of a skinny girl whose hair is untied, with one hand placed on the head as a symbol of tragedy. Ahmed's illustration of another story in the same collection entitled "Sound and Silence", exploring a strained daughter-mother relationship, is that of two featureless female figures hugging each other but without intimacy. They float into space

His illustration of "The End of the Party" story in the same collection, which delves into relationship between some intellectuals and pro-government writers in the aftermath of Egypt's disastrous 1967 defeat, features a woman lying on the ground as a man stands over with his arms dropping and head bowed reflecting helplessness and regret at a harrowing moment. "Demonstration" is a satirical tale of a demonstration staged by soccer fans. In his illustration of this story, Ahmed goes beyond the satirical content to concentrate on the protesting overtones. He drew a composition of arms raised and palms flatly opened against a shady background, as though it were a night yearning for break of dawn.

In illustrating "Sudden Rainfall", which tells of an impossible love story, Ahmed features a man on his knees with his hands stretched above towards a flying bird. (Ahmed used a combo of the latter illustration and that of the traumatised girl drawn for the first story to serve as the cover of the whole collection.) In the last story of the collection entitled "An Extra Actor From Our Time", a vignette of torture inside prisons, the illustration is that of a transfixed figure who, though shapeless like the rest of figures drawn for the collection, can be discerned as a distorted face in pain.

Through this short review, my aim is to show that as is the case in his other works produced during that stage, Ahmed's illustrations of my collection "Engagementî reflect his view of those hard years. They truthfully imply a plight, a protest and a hope for a way out. As a writer, I would not have dreamed of a better painter to enrich this collection of stories.

Others may be in a better position to trace Ahmed's artistic development. My focus is just to shed light on my close relationship with him. Our relations were both at personal and family levels. I avail myself of the opportunity to mention that his portrait of his wife clad in a wedding dress stands out as one of his masterpieces where light is masterfully generated from shadow. In it the dark features are enveloped in a light that not only emits from the white veil but from the depth of the painting itself. This is what you feel when you see it.

During our discussions at his home and mine, I kept in touch with his spiritual development which, as years passed, deepened his religious faith that harmoniously complemented his unshakable belief in freedom, as well as his tireless pursuit of expressive artistic media and effective means of conveying his message to the public. All these traits blended uniquely in him.

Since knowing him, I noticed he was a different cut from others. Unlike others, he showed no interest in money, fame or a personal glory - though he deserved them all. What mattered most for him was to be himself and be a genuine artist. No wonder, he became a larger-than-life person and painter.

Ahmed has left for me a painting that symbolises our close friendship, which I cherish dearly. During a visit to my house in 1997, he presented to me a small painting inspired by Nut, the ancient Egyptians' goddess of the heavens. Ancient Egyptians depicted Nut as a woman standing on her feet, then bowing her long body to stand on hands as she encompasses the horizon. In Ahmed's hands, the ancient image was turned into a big brown bow with an orange moon at the top. Embraced in the bow are people of the nation aligned and firmly established on the ground.



The back of the painting carries a gentle dedication from Ahmed, stating that the work was displayed at a Paris exhibition in 1972.

I deeply thank you, dear Ahmed, for the timeless art you have given to me and to your nation. May God bless you for your boundless cordiality and genuine art.

Bahaa Taher

the book becomes richer and more valuable. Therefore, I highly regard this collection which combines our creativity.

I would try a little to elaborate on the impact of the years on our group. As I said earlier, our dreams were great. Ours was the era of hopes and frustrations. We were after a genre of art and writing that would aptly express those tumultuous times. We hoped that our works would help steer the helm of the era to the right direction However, our frustration over the status of society and the performance of new revolutionaries got deeper. More gains were made at the national level in terms of industrialization, the High Dam building, independence from the East and the West and Arab unity. In stark contrast, defeats piled up in terms of freedom and democracy. This contradiction gave rise to what I term as duality of feelings in the writings of the 1960s. Writers neither took for granted what was going around them nor they rejected it altogether. This inconsistency produced common features in the Egyptian literature of the 1960s. The coherent structure, laid down by top realist writers in the 1950s, became loose. The story no longer had a definite beginning or ending. The setting was no longer the social environment where the protagonist would struggle to bring about positive changes.

The literature of the 1960s created the anti-hero and the vanquished protagonist. Its details reflected an incoherent, troubled inner realm against an outward, inexorably well-defined world.

Commenting on my collection of stories "Engagement", writer and critic Shafiq Maqar described this trend as the literature of protest and social prognosis, i.e.a protest against depressing, contradictory realities and a warning against the consequences.

I think the same held true for painting, particularly in the case of Moustafa Ahmed. Once talking to critic Dr. Naeem Attia about the changes his way of thinking underwent during those crucial years, Ahmed said: "I had long felt worried over and rebelled against academic styles until I found my own way and I pledged to tread it. I have developed my vision since 1960 in what could be termed as the stage of horizon, which expresses contradiction, ambiguity, alienation and fear. The horizon line appears penetrating the evening in the centre of the painting. Meanwhile, the sky sometimes appears as huge as a raging volcano lashing a rocky land while two small persons could be seen on the grey horizon along with a glimmer of light. At other time, the sky looks white and shiny, and the earth smooth while figures are crossing a dark horizon. The paintings produced at that stage wavered between clarity, balance and serenity on the one hand, and inconsistency, vagueness and cosmic confrontations on the other."

What could this mean other than duality, which found an expression in writing and painting at the same time? Could inconsistency, vagueness, alienation and fear imply other than protest and social warning bell uselessly sounded by writers and artists at the time? It was not long before the 1967 tragedy struck. The looming tragedy was quite clear in Ahmed's works produced during that stage. In a 1966 exhibition, the dominant theme was departure from south Egyptian Nubia. Commenting on the exhibit, Dr. Attia said: "What first strikes one's attention about the works on display are all-enveloping silence, massive humans and descending heaviness which are in sync with gripping gloom as forms move in space with no ground there for them to stand on."

The difference is strikingly vast between these works and the two paintings "Work on the Field" (1960) and "The High Dam" (1962) which were permeated with optimism and joy.

This should by no means be seen as an inconsistent vision on the part of the artist. Rather, it is a genuine reflection of stark realities and the switch from one stage to the other. This development implies no fatalistic pessimism either. It rather serves as an alarm bell sounded by the artist to his society. The message was meant to be imparted through the paintings with their lightless moon, motionless and diminutive characters presented as shapeless and disfigured. Though massive, the figures appear aimless. The paintings are engulfed in tragic gloom. A contemplative look at these works will obviously show there is something wrong with the realities they express and that this should be taken notice of and be rectified.



In my view, this was the convergent point I shared with Ahmed when he illustrat-

My friend Moustafa Ahmed

By: Bahaa Taher

I knew late Moustafa Ahmed in the early 1950s - in 1953 to be exact. At the time, he was to graduate from the Faculty of Fine Arts a year later. I was in the second year of the Faculty of Arts at the Cairo University. Since then we became close friends until his death, which robbed us of an example of amity and artistic sincerity which one can glimpse through the body of his well-remembered works.

Ours were the times teeming with an unprecedented blend of happiness and sadness, feelings of pride and frustration, dreams and nightmares.

Our generation was profoundly shaken by the severe storms of the era. Some got lost. Others groped for a way out, but to no avail. But Ahmed knew his way well until the end. His sincerity and commitment to ideals of right, good and aesthetics acted as his guide. "Dream" is the right word to describe what we felt at the time. Composed of a group of young writers, artists and musicians, we used to huddle together at a library in the Central Cairo Qasr el-Nil St. to listen to classical music in the garden of the site which was a magnificent palace surrounded by sculptor Mahmoud Mokhtar's statues and lush greenery.

From the library our next destination was Bestuni CafÈ. This strange coffeehouse was located in a side street off Suliman St, later re-named Talaat Harb St., near the Metro Moviehouse. It was a strange cafÈ because it was not more than a narrow entrance where drinks were fixed and a number of seats and rickety tables were arrayed on the sidewalk. At that seedy coffee shop (we could not afford swanky cafés) members of the group got close. Artists used to turn up with their paper and pencils to draw or sketch whatever captured their interest. I remember artists Bahgat Othman, George el-Bahguri, Hassan Suliman, Abdel Moneim Karar and Ezzat el-Ameer. The group included men of letters such as storywriter Sabri Moussa, poet Mohamed Suliman and playwright Mohamed Salem. All were beginners. They would get engaged in heated debate over art, politics, literature and music until past midnight but before the end of the public transport service schedule.

Those were the years of great expectations and flowing enthusiasm for the nation and us. At the time I came closer to Ahmed. Should I say he was the most rational and sedate among us? Though rather silent, he would be passionately enthusiastic when art or life affairs came under discussion. He earned the respect of his colleagues. More than one told me he was unmatched in classical painting in his class. He was the top student of his batch at the graduation year. All the same, he seemed not happy with that judgment. To me, his worry lurked behind the calm veneer of his eyes. I realised he was searching for a different way in art and life. Turbulence of the following years did not distract him from his goals.

But let us first dwell on the early years of enthusiasm. At the time, we cherished great hopes. One dear dream came true when the British troops left Egypt. Plots of land were distributed to poor peasants. Free education was declared for all Egyptians.

A little later came the nationalisation of the Suez Canal followed by the Suez War and the construction of the High Dam. We were fervently enthusiastic about those and other accomplishments. Something was missing, however. Deep inside and in our discussion at the café, we felt that all gains were at stake in the absence of democracy. Ahmed was the biggest proponent of that view amongst us. And he was not mistaken.

Years later, I was invited to have an iftar (the fast-break meal in the holy Muslim month of Ramadan) together with him and his wife artist Dr. Samira Abu Zeid. There were other old friends at the table as well. They included late artist Abdel Rahman el-Nashar and his wife Zeinab el-Segini, Sami Rafae and his wife writer Zeinab Sadeq, and el-Bahguri. Following the meal, our chats got off to a quiet start over art and literature. But the discussion heated up when politics came at the centre. Our host Ahmed was unequivocal in his view that the problems of the nation, including those of art, would not be solved without genuine and full freedom. "Ahmed has not changed since the Bestuni cafÈ days. His emotions and zeal about his opinions and freedom were the same, "I told myself. But everything else changed. Everything changed except for the unaffected friendliness Ahmed exuded. I consider myself lucky for coming to know him closely. His death makes me feel my life is incomplete.



I particularly feel proud that Ahmed was the one who illustrated my first collection of stories "Engagement" when published in 1972. His illustrations masterfully capture the gist of the collection. When an artist of the calibre of Ahmed draws the illustrations,

do not include nature scenes. And when he portrayed animals and birds, he showed them either locked in fierce fighting or fleeing in panic. Thus his works reflect an indefinite, absolute human tragedy where the world is portrayed as has grown aged with the once-lofty landmarks of civilisation reduced to ruins.

In his set of works tackling the theme of departure, Ahmed gave an expression to his feelings over evacuation of the Nubians in the early 1960s. In those works, high walls appear besieging a few figures whose shadows reflected on the ground are more conspicuous than them. The evacuees are groping for the bank of the Nile, part of which looms in sight. The means of transportation are boats, parts of their sails occasionally appear.

With these symbols and figurative tools, he succeeded in capturing the overall meaning of migration and departure evoked by evacuation of the Nubiaés natives. In this way, this set of works has assumed all-embracing significance going beyond the mere expression of a particular and instantaneous event. They express an absolute, infinite theme.

Ahmed was adept at coherently blending elements of his paintings and brilliantly distributing colours and shades through them, including sketches and miniatures. These skills amply reflect his artistic talent and the experience he gained from studying for five years at the Faculty of Fine Arts. His passion for classical music has also left a clear impact on his creativity.

His artistic style is so distinctive that it sets his paintings apart from others. We do not need to read his signature first to recognise his paintings. He has firmly established himself as an artist in terms of colours, lines and handling.

Dr. Sobhy Sharouny



❑ With artist Hamed Nada

Moustafa Ahmed and Expression of Alienation

By Dr. Sobhy Sharouny

In his artworks, painter Moustafa Ahmed showed particular interest in figurative features such as well-mixed and expressive paste, evocatively rich surfaces and dense massiveness. These and other characteristics have made his artistic style distinctive.

In most of his paintings, he created dreadful structures of high, enormous and neat walls, and overwhelming, grim shades. Unlike walls seen in Egyptian towns and towns, Ahmedís appear impeccably clean. These structures, however, reveal his deep Egyptian attachment as their walls look drably yellowish, the colour to which the exterior of walls turns due to exposure to the sun.

His paintings are not easy to understand. They are not so commonplace. Although generally composed of conspicuous elements, his works as a whole generate feelings of alienation, anticipation and fear of the unknown.

The fact that his works evoke all these feelings vividly demonstrates their depth and expressive genuineness. They are underlined by a philosophical notion that regards man as an absolute entity and the area where he moves as an absolute space . In the bulk of his works, man appears as a featureless ghost.

In some paintings, he resembles granite statues. In others he looks shrouded in coffins. Most women in his works are, meanwhile, attired in a way that reminds us of the clothes of women in underdeveloped areas. This may be due to a mystical attitude dreading details or an intellectual leaning bent on conciseness and mysteriousness, and on spurring viewers to make some efforts to recognise implications of these outfits and coffins. Whether the approach was religiously or intellectually motivated, the result is an enigmatic appearance engulfed in darkness infiltrated by a ray of faint light that makes the painting akin to a puzzle that needs efforts and meditation to be solved and as such its beauty is fully relished.

The creatures hemmed in by these structures, which overwhelm the viewers, symbolise man who is depressed and lost inside a desolate space reminiscent of graveyards as their huge walls suggest. The world of the dead is always there for Egyptians. Our mothers used to mingle sadness and jubilation. Accompanied by their children clad in new and colourful clothes, families would spend the first day of religious feasts among the dead in the graveyards. Tombs would reverberate with jubilant cries of frolicking children as silent tears roll down the cheeks of visiting mothers in memory of the deceased.

As mentioned earlier, the emphasis on the thick, intense and solid mass is a key feature in Ahmedís works. This trait makes his figures often appear as if they were sculpted statues. The painterís interest in the mass-space link reflects the impact of sculpture on him.

Adding to the feelings of alienation evoked by his works are their unmistakably spartan and dark colours. Most Ahmedís paintings are harmonious in their distinctively ochreous colours. Dim lights that hardly cover the edges of components or highlight their massiveness and roundness also accentuate this tragic symmetry. This is in addition to the rough surface that generates in the onlooker a feeling that the walls created in the painting are architecturally monumental.

Noteworthy is that the idea of dynamism did not preoccupy Ahmed much. With their statistic nature expressive of heavy gloom, his paintings are like dramatic elements that rivet the attention of the audience with their mysterious quietude, which elicit sympathy for their inherent agony.

One art critic has likened this feature to the Greek tragedy where man is pitted in a conflict against fate, not against himself or others. It is an expression of a struggle against ìcosmicî powers. Enveloped in mystery, Ahmedís works trigger feelings of fear of the unknown and mythical surprises. In them, man is depicted leading a life of isolation, clothed in shrouds like those of the dead.

Ahmedís body of works is strikingly devoid of team spirit. This includes his paintings on the High Dam in south Egypt where workers are seen scattered though they look almost the same in form. He probably wanted to reflect discord, which hit the Egyptian society in the second half of the 20th century. Also striking is that his works

Moustafa Ahmed

"Painter"

Born in Cairo in 1930 and died on November 22, 1999

His works are notable for figurative features such as thick palette, rich surfaces and massive objects. This style, which was fairly metaphysical in most of his works, has made his paintings distinctive. In the last stage of his career, Ahmed developed a genre of incomplete geometrical abstraction. (1)

He attended the Faculty of Fine Arts in Cairo and obtained a diploma in painting in 1954. Upon graduation, he worked as an art teacher. Later, he became a senior art teacher, an advisor to the religions Al Azhar institutions and a painting instructor at faculties of specialty education. He joined Egyptian TV upon its launch in the early 1960s as a set designer.

Ahmed contributed to the development of fine arts education at Al Azhar seminaries and helped set up an art education department at Al Azhar University Faculty of Education. He was also the director of the Al Azhar Arts Centre assigned to care for artistic talents.

In recognition of his works, he got a series of honours including the Art Production Prize in 1956, the Second Art Prize in 1962, the Miniatures Prize and the 2000 Egypt Future Prize, which he won posthumously. Having been granted a three-year paid leave from the culture ministry starting in 1964 to devote himself to art, Ahmed participated in the Full-Time Painters Exhibition held in Cairo in 1966. He represented Egypt in the Venice Biennial the same year and took part in another exhibition in Cairo in 1969. He gave an exclusive exhibition in Cairo in 1981 and staged a similar one in the Egyptian coastal town of Alexandria two years later. He displayed his works in exhibitions held in Pennsylvania in the US in 1993, at the Egyptian Academy of Fine Arts in Rome in 1994 and in Cairo in 1997.

He participated twice in an Egyptian art pavilion at the Alexandria Biennial in 1957 and 1968. He joined the 1966 Venice Biennial, the 1982 India Triennial, the First Cairo Biennial in 1984, the Egyptian Artists Exhibition in Greece in 1987 and in 1998, a representation exhibition in Rome in 1992, the 1993 Abu Dhabi Exhibit, a New York exposition in 1993, a series of exhibitions by the Society of Fine Arts Alumni and the Annual Fine Arts Exhibition.

He worked for a year in Algeria in 1974 and the following year went to Saudi Arabia for two years. He stayed in Paris for three months in 1972 when he held an exhibition of his works. He visited London briefly. In 1993, he made a six-month tour of the US where he visited galleries and museums in New York, Pennsylvania, Philadelphia, Boston, St Antonio, Texas, New Jersey and Washington. He visited Greece twice in 1987 and 1998 to supervise two Egyptian art exhibitions.

Collections of his works are displayed at the Modern Egyptian Art Museum, the Cairo International Conferences Centre and elsewhere in Egypt and overseas.



(1) Encyclopaedia of Egyptian Arts in the Twentieth Century by Dr. Sobhy Sharouny, yet to be published.

Tribute

By: Samira Abu Zeid

Spring is back, my husband and mentor. Our garden is in blossom and as beautiful as you left it. I hear birds chirping on trees as leaves rustle and pigeons collect tiny pebbles or straw to build a nest. With this beauty, classical music flows. Every time I contemplate your drawings, I find something new as if I see them for the first time. Memories cascade. I see you in the garden with the gardener, in the studio deep in thought or reading or drawing accompanied by classical music. You would ask for my opinion, talk about art and their inherent values, your hopes and dreams. Still, you were always modest, just true to yourself and to others.

Fine art was where we first met. You taught me a lot and were supportive and generous in both knowledge and art. Endless was your happiness when you saw a smiling child or you helped someone.

You were a professor from whom I learnt a lot in every experience of ours and during our travels inside and outside Egypt. You had a flair for meditation, taste and discussion, enriching all those around with your vast culture.

You gave me so much. Thank you my dear husband, present with me although absent, for your great works of art that I present today to everyone who truly loves Egypt and lives to make others happy as you did.



❑ (From right) stage director Saad Ardash, Dr. Moustafa Abdul Moati, Moustafa Ahmed and Dr. Samira Abu Zeid at the opening of an art exhibition.

Painter Moustafa Ahmed

Edited by
Dr. Sobhy Sharouny

Introduction by
Dr. Samira Abu Zeid

Essays by
Bahaa Taher
Dawood Aziz
Hussein Bikar
Mahmoud Baqshish
Dr. Naeem Attia
Dr. Moustafa El Razaz

Translated by
Ramadan Abdel Kader

Layout
Helmi El-Touni

Printed by
Shorouk for Modern
Printing & Packaging

I.S.B.N : 977 - 09 - 0797 - 9

2002

Dar Al Shorouk
Cairo: 8 Sebaweh El Masry St.
Rabaa El Adawia - Nasr City
P.O.Box 33 Panorama
Tel. : (202) 4023399
Fax.: (202) 4037567

PAINTER

MOSTAFA AHMED

Edited by:

Dr. Sobhy Sharouny

introduction by:

Dr. Samira Abu Zeid

Essays by :

Bahaä Taher	Dawood Aziz	Hussein Bikar
Mahmoud Baqshish	Dr. Naeem Attia	Dr. Moustafa El Razaz

DAR AL SHOROUK

Dr Sobhy Al Sharuny's books

* "Abdel Hadi El Gazar - Artist of Myths and Realm of Space", the National Publishing House, 1966.
* "Artist Salah Abdel Kerim", the Contemporary Books Publishing House, 1970.
* "The Best Talk", the Contemporary Books Publishing House, 1972.
* "Plastic Arts", the Contemporary publishing House, 1981.
* "Impressionistic Art", Al Maref Publishing House, 1982.
* "Artist Salah Taher", the State Information Service, 1983.
* "Brothers Seif&Adham Wanli" co-authored with Kamal el-Malakh, the Egyptian General Book Organisation, 1984.
* "77 Years of Fine Arts in Egypt", the State Information Service, 1985.
* "Plastic Arts", 2nd edition issued by the Culture of the Masses Authority in Maktabat Al Shababh (Youths'Library) Series in 1985.
* "These Great Artists and Their Wonderful Paintings", the Egyptian General Book Organisation, 1986.
* "Abdel Hadi el-Gazar", written with others and published by Al Mostaqbal Al Arabi Publishing House in 1990.
* "80 Years of Art" written with Rushdi Iskander and Kamal el-Malakh, the Egyptian General Book Organisation, 1991.
* "The Rebellious Intellectual Ramsis Younan", Studies in Fine Arts Criticism Series, the Egyptian General Book Organisation, 1992.
* "Sculpture in Ancient Egypt and Mespotemia Area", the Egyptian-Lebanese Publishing House, 1993.
* "Artist Bikar", written with others, Studies in Fine Arts Criticism Series, co-published by the Egyptian General Book Organisation and the Egyptian Society of Critics, 1993.
* "Schools and Styles of Modern Art", Studies in Fine Arts Criticism Series , the Egyptian General Book Organisation, 1994.
* Encyclopaedia of "Young Artists in Egypt Through First five Exhibits of Annual Salon", the National Centre for Plastic Arts, 1994.
* "Arts of Great Civilisations", the Anglo-Egyptian Bookshop, 1995.
* "Arts of Great Civilisations-2 Parts ", 2nd edition, distributed by the Anglo-Egyptian Bookshop, 1996.
* "Wonderful World of El Sayed El Qamash's Art", the General Authority of Cultural centres, 1996.
* "A Museum in A Book", a selection of the Egyptian collection featured by Dr Mohamed Saed Farasi, Dar Al Shorouk Publishing House, 1998.
* "Modern and Contemporary Art in Egypt" written with Rushdi Iskander and Kamal el-Malakh, published by the Arab League Educational, Scientific and Cultural Organisation (ALESCO), Tunisia, 1998.
* "Tahia Halim - Mythical Realism", Dar Al Shorouk Publishing House, 1999.
* "Painter Mousafa Ahmed", Dar Al Shorouk Publishing House 2002.
* ______________
* List of Honours
* ______________
* Awarded the 1986 State Incentive Prize for registering and studying Plastic and folk arts.
* Awarded the Akhnaton Prize from the Faculty of Fine Arts, Minia University in 1988.
* Awarded the Order of Excellence, First Class, in June 1991.
* The Officil Gazette carried a republican decree conferring on him the Medal of Sciences and Arts, First Class.
* Honoured by Al Minia Governorate together with Artist Abdel Salam el-Sherif, Sculptor Abdel Badae Abdel Hai and Artist Mohamed Nadi at the opening ceremony of the town's new cultural centre in June 1997.
* Honoured by Al Ghuri Artists Society on its Silver Jubilee anniversary in 1999.